学校代码：11524　　一级学科代码：1302

武漢音樂學院

硕 士 研 究 生 学 位 论 文

题目：**论《乐经元义》中刘濂对古典乐律文献的质疑**

所在院系：武汉音乐学院音乐学系

专业名称：音乐舞蹈学

研究方向：音乐学（中国音乐史学）

姓　　名：田静和

学　　号：20100007074

答辩日期：2013 年 6 月

指导教师：谷杰副教授

武汉音乐学院研究生部

学位论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文《 论<乐经元义>中刘濂对古典乐律文献的质疑》是本人在导师的指导下进行独立研究所取得的成果。本人严格遵守国家教育部颁布的《高等学校哲学社会科学学术规范（试行）》，除文中已经注明引用的内容外，本文不含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不含为获得武汉音乐学院或其它教育机构的学位证书而使用过的材料。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

论文作者签名：田静和　日　期：2013 年 4 月 18 日

导　　师签名：[illegible]　日　期：2013 年 4 月 18 日

学位论文使用授权书

本文作者完全了解武汉音乐学院有关保留使用学位论文的规定，即武汉音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权武汉音乐学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后使用本授权书）

论文作者签名：田静和　日　期：2013 年 4 月 18 日

导　　师签名：[illegible]　日　期：2013 年 4 月 18 日

目　录

摘　要 3

引言 4

第一章《乐经元义》的成书背景 7

　　第一节 刘濂同时代的学术氛围 7

　　第二节 刘濂及其《乐经元义》 11

第二章 刘濂对前人乐律争议的辨析 16

　　第一节 四清声辨义 16

　　第二节 刘濂疑“二变”说 22

　　第三节 本章小结 26

第三章 刘濂对前人附会说的质疑 28

　　第一节 候气之法 28

　　第二节 疑《乐记》、《大司乐》 35

　　第三节 对其他附会说的质疑 40

　　第四节 本章小结 42

结语 43

参考文献 44

后记 46

摘 要

《乐经元义》作者刘濂生活在明代嘉靖、正德年间。而这一时期的学术思想由明初“ 家孔孟、户程朱 ”，千人一面的状况开始向“ 彰显个人意识和批判精神 ”的方向转变,《乐经元义》正是在这样的学术氛围下产生的。刘濂一门心思探寻“ 乐经 ”，硬解“ 周乐 ”，他认为周代“ 乐经 ”，并非像汉人所说的那样“ 灰飞烟灭 ”，只是前贤不但未曾发掘“ 乐经 ”，而且给“ 周乐 ”蒙上了神秘色彩。所以，他为了澄清圣人制乐的初衷，撰写了《乐经元义》。从该著中我们可以看到刘濂敢于挑战鸿儒，反对附会经典的批判意识，反映了他学术上负责与务实的积极态度。同时也应该看到他在乐律研究方面的局限性, 尤其是在评论宋代以来某些乐律争议时，有不少误判或误解。尽管如此，刘濂的《乐经元义》仍然具有一定的研究价值，它不仅是反映出明代乐律争鸣的史实，而且可以反证宋以来一些乐律学说的价值与真伪。

关键词：

刘濂、《乐经元义》、四清声、候气法、《乐记》、《大司乐》

Abstract

In this paper, the author studies on ancient documents is the author of the life in zhengde and jiajing of Ming dynasty, and by the academic atmosphere of this historical period of the Ming dynasty first home Confucius cheng zhu's family situation began to change, scholars' criticism consciousness began to awaken, individualism and LiuLian 《Yue jing yuan yi》is created in the atmosphere, he wanted o Zhou yue, is limited by this idea, he thought that the zhou dynasty lost by is there, just past the ZhuRu didn't go to, is to have simple happiness upon the mysterious colour, so he is the music after yuan is to illustrate clearly the saint le original meaning in the book, we can see that he is limited by his own, made in the understanding of rule it produce a lot of mistakes, but the book also reveals his personal criticism consciousness, and in one thousand also criticized as a classic lines in the said, in the feudal society, it is very rare, so LiuLian 《Yue jing yuan yi》 has its own defects, also has its positive side

Keyword：

Liulian、《Yue jing yuan yi》、《YUE ji》、《DA si yue》

引　言

近年来，有关明代律学家及其成果的研究最多的要数对朱载堉乐律理论的研究，如王军《朱载堉乐律学研究指导思想辨析》[1]、张志庄《朱载堉密律渊源及多种生律方法、数据探研》[2]、《朱载堉<密率求圆幂第五>释解辨析》[3]、《朱载堉<造律第七>释解评述》[4]、《朱载堉十二平均律<立均第九>释解辨析》[5]、周鑫《略论朱载堉的十二平均律的历史命运》[6]、郭树群《关于朱载堉琴律理论的再认识》[7]、闫铮《论朱载堉对儒家艺术思想的继承与反叛》[8]、黄黎星《论朱载堉的乐学与易学》[9]等等大量的研究成果。这些研究都集中在对明代乐律学家朱载堉的生平、思想、著作、成果的研究。

除了对朱载堉的乐律专题研究外, 有关明代其他音乐家及音乐思想的研究有：李忠《韩邦奇---恭俭公志乐---述评》[10]、王维《李贽音乐美学思想初探》[11]王福利、智永《王廷相音乐思想管窥》[12]；有关明代音乐其他部分的研究成果有：黄梅、刘承华《论明代情本论音乐美学思想》[13]等等。由此可见，对明代其他音乐家研究的成果并不多见。

关于明代刘濂《乐经元义》相关研究成果，笔者在知网上经过广泛的搜索调查，尚未发现与本文同类的研究成果。

《四库全书总目提要》收录了《乐经元义》, 但该著的评价不高, 其中说到《乐经元义》的内容多是“ 任臆自见 ”。但是在《乐经元义》被录入《四库全书》之后，它又被收录在《续修四库全书》中，这可能是该著的价值被认可的结果。

笔者最初接触《乐经元义》，是在阅读朱载堉的《律吕精义》时，朱载堉多次在文中例举了刘濂的观点，以支持自己对候气法的评说，如在《内篇卷之五·候气

---

1 《黄钟》2011 年第 2 期
2 《焦作师范高等专科学校学报》2011 年第 1 期
3 （《焦作大学学报》2010 年第一期）
4 《民族音乐》2010 年第 2 期
5 《河南理工大学学报》2010 年第一期
6 《大众文艺》2010 年第 8 期
7 《音乐研究》2008 年第 1 期
8 《黄河之声》2009 年第 9 期
9 《周易研究》2009 年第 1 期
10 《黄钟》2010 年第三期
11 《艺术研究》2005 年第 4 期
12《艺术研究》2010 年第 2 期）
13 《黄河之声》2007 年 11 期

辨疑第八》中载入刘濂的观点；还有在《外篇卷之一·辨蔡元定、李照之失》的附录中也载入了刘濂对《乐记》、《周礼》和历代律家的评价。当然在《律吕精义》中也有“ 辨刘濂之失 ”的内容。如《外篇卷之三·辨李文利、刘濂之失第三》中就指出《乐经元义》的偏颇之处。从朱载堉多处例举《乐经元义》文献这一现象，可以看出刘濂对朱载堉是有一定的影响。

刘濂生活在明代学术思想重要的转折时期——正德、嘉靖年间，从开朝初期“ 只宗程朱理学 ”，到王阳明心学的崛起和所谓“ 异端 ”李贽的出现，直到“ 复古 ”与“ 反古 ”之争，这一切也都发生在正德、嘉靖前后。从这个角度来看，正德、嘉靖年间是明朝学术思想变化最显著的时期。笔者对被收入到《四库全书·经部·乐类》的明朝音乐文献做了梳理和汇总，发现大部分著作的作者都是生活在正德、嘉靖时期，并且这个两个时期的乐律著作或多或少地表现出个人的学术独立意识和批判精神。从《乐经元义》对前贤犀利的批评中可以看到正德、嘉靖时期的学术氛围对刘濂的影响。换句话来说，刘濂的《乐经元义》是具有时代性的著作。

笔者选择刘濂《乐经元义》作为研究对象，主要缘由是目前还没有学者研究刘濂的《乐经元义》。如上文所述，《四库全书总目提要》对此书的评价不高，但是，这不是一个特例，而是一个共性问题，因为《四库全书总目提要》对所有明代乐律著作评价都不高。所以正像我们不能因此而否认明代所有乐律著作的价值一样，来低估《乐经元义》的价值。

笔者在研究《乐经元义》中发现，虽然刘濂在乐律本体（特指乐学、律学基础理论）的研究方面没有什么突破，甚至出现了明显的错误，但《乐经元义》中反映出来的批判精神，以及他为推动律学的发展，对传统律学所作的研究都是明代乐律史必须涉及的内容。

《乐经元义》一共分为八卷，卷一《律吕篇》集中论述了刘濂的乐律学观点与学说；卷二《八音篇》介绍了乐器；卷三《万舞篇》介绍了舞蹈；卷四至卷七的《古诗音韵篇》，摘自于其另一部著书《九代乐章》、卷八《微言篇》主要论述了他对古代、近代一些文献的质疑和个人的看法。从全著来看涉及乐律问题的内容主要在卷一、卷八之中，因此卷一、卷八是笔者研究的主要内容。

笔者研究《乐经元义》主要有两条线索，一是研究刘濂对前世乐律问题的质疑以及他个人的观点（如他对宋以来的“ 二变 ”、“ 四清声 ” 有关争论的辨析，以

及他个人的观点）；二是研究刘濂对前人附会经典的学说的批判（如对“ 候气法 ”的批判，对前人《周礼.大司乐》、《乐记》注释的批判等）。

第一章《乐经元义》的成书背景

第一节 刘濂同时代的学术氛围

关于《乐经元义》的成书时间，原著和《四库全书总目提要》中均没有明确的记载，但是在《乐经元义》的自序之中有“嘉靖二十九年夏六月南宫刘濂自序。”嘉靖共历45朝，而刘濂的序完成于嘉靖二十九年，所以《乐经元义》应该成书于嘉靖朝，《四库全书总目》还记载了刘濂是正德辛巳年间，也就是公元1521年，正德朝最后一年考取的进士，这说明刘濂的学习经历在正德年间，而他著书立说则是在嘉靖朝。正德、嘉靖是明代的学术史上是非常重要的转型时期。由于刘濂的学缘及师承关系不明，所以今天要正确解读刘濂的《乐经元义》，首先得从明代学术思想流变中去寻找线索。

《中国史学思想通史》将明代的历史大致分为三个时期：“从洪武元年历经建文、永乐、洪熙、宣德等数朝为第一个阶段，约67年；第二个阶段则包括正统、景泰、天顺、成化、弘治等数朝，约70年；而第三个阶段则是正德至明亡的100余年的时间。第一个时期是明王朝由建立到发展的阶段，第二个时期是社会经济逐渐从恢复走向繁荣发展的阶段，而最后一个阶段在思想文化领域里，催生了富有早期启蒙主义色彩的人文主义思潮”[14]。

另外一本《中国文化通史·明代卷》的划分与上一本书有一些小小的出入，它将洪武元年明太祖建国到正统七年王政专权划分为开创时期；将正统七年到万历十年张居正去世划分为积弱与改革的中期；将万历十年到崇祯十七年明朝灭亡划分为明朝后期。可知这本书是站在政治格局的角度进行的划分[15]。

笔者还翻阅了黑龙江大学历史、哲学教授胡凡先生的《明代历史探赜》、葛兆光先生的《中国思想史》等等著作，二位作者有各自不同的分期结论。从上述成果可以看出，正德、嘉靖年间确实是明代政治、文化的一个重要转型期，而刘濂正好生活在这个时期。

明初统治者强化君主专制，独尊程朱理学，剿灭异端，大兴文字狱，推行文化专制。文化的专制造成了学术思想的沉寂，进而助长了复古，拟古的倾向。其主要表现：一是进一步强化独尊程朱理学；二是将程朱理学与科举取士相结合，胁之以威势，诱之以利禄，为此还颁布了三部“大全”(五经大全、四书大全、性

---

[14] 《中国史学思想通史.明代卷》向燕南著，吴怀棋主编，黄山书社2002年2月版，第15页

[15] 《中国文化通史.明代卷》总主编郑师渠，分册主编陈梧桐，北京师范大学出版社，2009年7月版，第20-22页

理大全)。这样就使得元朝以来，在意识形态上原本具有重要地位的程朱理学进一步得到强化，并导致了“家孔孟而户程朱”的格局。

在这样的思想禁锢之下，文人本能的抵御和挣脱意识开始萌动，独立人格和自由精神渐渐崛起，文化领域呈现出一线生机。以心学为本体，强调人的主体意识的阳明心学的兴起，打破了程朱理学一统天下的格局；季本、李文察候人声之气以定律的主张，以及刘濂《乐经元义》正是在这样的社会思潮和文化背景下产生的。

根据《明史·艺文志》、《四库全书总目提要》中记载的明代乐律学者的生平，笔者将明代的乐律学者按朝代更替的顺序进行排列，并将明初洪武、建文、永乐、洪熙、宣德，归为明代乐律发展的第一阶段；将正统、景泰、天顺、成化、弘治、正德，归为明代乐律发展的第二阶段；将嘉靖、隆庆、万历、泰昌、天启、崇祯归为明代乐律发展的第三阶段。（详见表一）

表一：明代乐律学家主要活动时期

	洪武	建文	永乐	洪熙	宣德	
第一阶段			张敔			
	正统	景泰	天顺	成化	弘治	正德
第二阶段				李文利	湛若水 王廷相	季本、黄佐、韩邦奇、蔡充兖、刘濂
	嘉靖	隆庆	万历	泰昌	天启	崇祯
第三阶段	李文察、倪复、许珍、吕怀、孙应鳌、王邦直、、		朱载堉、翟九思、邓文宪、张凤祥、李贽、			袁应兆

上表列出的是部分明代乐律学家，对于《明史·艺文志》、《四库全书总目提要》没有记载出生和生活时间的律家，笔者也没有录入。

从上表可见，明代乐律学家的活动年代主要集中在正德、嘉靖、万历时期，而明代初期（乐律发展的第一阶段）只有永乐年间的张敔，他著有《雅乐发微》。据《四库总目》记载，张敔是明初敢于发表己见的学者之一，他主张：“以入声最

低者命为黄钟，其最高者为应钟之变宫。[16]”其主张也延续了宋代的部分学者以“人声定律”的观点。他的其他见解也都来自前人的学说，如其《序》曰：“论琴律本之朱子，论笛制本之杜夔，论旋宫本之《周礼》，论钟铸本之《国语》。”由此可以看出，张敔的言论受明初保守思想的影响，具体表现是提出自己观点时声称自己严格遵循了“经典”。可能这一时期还有一些著作，只是可能受到明初“书孔孟而释程朱”的思想影响，多是因文训义而没有被《四库全书》收录。

在明代乐律发展的第二价段中，成化、弘治年间的有李文利、湛若水、王廷相等人。其中，李文利就大胆地提出己见，他以《吕氏春秋》中“黄帝令伶伦自大夏之西，阮俞之阴，取竹溪之谷，空窍厚均者，断两节间，其长三寸九分，而吹之以为黄钟之宫”为论据，提出“黄钟三寸九分”说。《四库总目》对此也有反映：“假令以三寸九分为黄钟，而如其上下相生之法，而三分损益之至於应钟，止长一寸八分四厘有奇，何以成声耶？”[17]。

湛若水撰有《古乐经传》，他和刘濂一样是想整理出“六经”中已经缺失的《乐经》。《四库总目》论及此书写道：“以己所作者反谓之经，而《乐记》以下古经反谓之传。然古之度数，其密率已不可知。非圣人声律身度者，何由於百世之下暗与古合，而用以播诸金石管弦之器？若水遽定为经，未免自信之过矣。”[18]可见从湛若水开始，就对经典有所怀疑了，他将自己的著作称作“经”，即已经散逸的周朝《乐经》；而将《乐记》以后的古经称为“传”，这在当时可谓离经叛道，大胆妄为了。虽然刘濂《乐经元义》中并未提及湛若水，但是他写《乐经元义》、补“六经”之《乐经》的目的，与湛若水以己之论作谓“乐经”的做法有思维上的共同性。

王廷相的著述则收录于他的《慎言》集、《王氏家藏集》中，其中提出了一些音乐美学思想，但是刘濂对其言论颇不认同，《乐经元义》曰：“浚川辨候气、六十调之谬皆有特见，其余篇亦尤辩广奥，而法多不精确。”

正德、嘉靖年间是刘濂与一批乐律学家生活的时代，这个时代的乐律学家有：正德年间的季本、黄佐、韩邦奇、蔡充兖、刘濂；嘉靖年间的李文察、倪复、许

[16] 《四库全书总目.经部三十九.乐类存目》清永瑢等撰，--北京，中华书局，1965.6 月第一版，第 330 页下联

[17] 《四库全书总目.经部三十九.乐类存目》清永瑢等撰，--北京，中华书局，1965.6 月第一版，第 330 下联—331 上联

[18] 《四库全书总目.经部三十九.乐类存目》清永瑢等撰，--北京，中华书局，1965.6 月第一版，第 331 页下联

珍、吕怀、孙应鳌、王邦直、等

正德和嘉靖年间乐律学著作颇丰。季本著有《乐律纂要》，其论声气之源时，提出不用古尺而用候气之法，可是季本的候气说与前人“埋管候气”不同，他提出“候人声之气”，但怎么样候得人声之气却并无明确方法，正如《四库总目》对他的评价“其论正变倍半，驳但用四清声之非。其论五声相生，不取沈括《笔谈》。论二变声，不取杜佑《通典》……多以意考究而得之也。”[19]可见季本也是一个很有性格的人，学术上不人云亦云，勇于发表自己的观点，他支持二变的存在，却驳斥了“四清声”。

蔡充兖撰有《蔡氏律同》研究蔡元定的《律吕新书》，他认为应该用古人的“半律”为蔡元定的“变律”，可是“半律”(即“清声”）与“变律”本是两个不同的概念，显然他将两个概念混淆了。刘濂《乐经元义》中也混淆了这两个概念，他将“四清声”解作变律。

韩邦奇撰有《苑洛志乐》，为周礼中所载的《云门》、《咸池》、《大章》、《大夏》、《大韶》、《大武》六乐配谱，谓“黄帝以士德王，《云门》象天用火，起黄钟之徵，以生为用，则林钟也；《咸池》象地用水，起大吕之羽，以土所克为用，则无射也；《大章》、《大韶》皆起於黄钟；夏以金德王，林钟属金，商声，故《大夏》用林钟之商南吕，以南吕起声；商以水德王，应钟属水，羽声，故《大武》用应钟之羽夷则，用夷则起声。”[20]可是这六乐之名虽载于《周官》，但自汉以来都不见六乐的乐谱，其音调节奏没有依据。韩邦奇为之配谱依据从何而来呢？看来配谱一事是明代学者又一胆大的作为。刘濂在其《九代乐章》中也有配谱，不过他是给三百诗章配谱，他将三百首诗多配宫商二音，且每字每句都有一音，其做法也遭到了朱载堉的质疑。

此外，嘉靖年间还有李文察，在他的《李氏乐书》中制定了新的六十调体系；另外王邦直在他《律吕正声》主张李文利的三寸九分说，并认为三分损益法与隔八相生为两种不同的方法。这一时期还有倪复的《钟律通考》、许珍《律吕新书分注图解》、吕怀《箫韶考逸》、《律吕古义》等等，这些文献都被收录于《四库全书》中。

明代乐律学发展的第三个阶段，在万历年间出现了朱载堉集传统乐律学之大

---

[19] 《四库全书总目.经部三十九.乐类存目》清永瑢等撰，--北京，中华书局，1965.6 月第一版，第 331 页下联

[20] 《四库全书总目.经部三十八.乐类》清永瑢等撰，--北京，中华书局，1965.6 月第一版，第 323 下联—324 上联

成，著成《律吕精义》、《律学新说》等经典著作，提出了“ 新法密律 ”，从理论上彻底解决此前旋宫转调存在的问题。朱载堉的著作中还充斥着“ 辨义 ”的精神，他也例举了刘濂对“ 经典 ”的质疑，下节将会论述。

刘濂之后也有为遗失的“ 乐经 ”著书的还有翟九思的《乐经以俟录》，其《四库全书》对其的评论是：“ 是编首以十二律衍为十二月令，摹仿《礼记》之文，颇为芜杂……九思乃分十二律为五段，每调止用五声，而其所用者乃长短、大小之次，非相生之律，已属乖舛。又谓一均以十二律周而复始，不知五声二变可以该括万声，亦为浅陋。 ”其作者并没有刘濂的性格那么尖锐，其作品只是论述了自己的观点，对别人的观点没有提及。

除了《乐经以俟录》外，还有一本著书张凤祥的《乐经集注》，此书是取《春官 · 大司乐》以下二十官为《乐经》，谓汉窦公献古《乐经》，其文与《大司乐》合，全文之内容多取自《周礼》二十官的注、疏，所以《四库总目》评价说：“ 是书於此类要义，多未发明，而徒事牵衍文句，盖亦无足深取矣。”

明代后期除了朱载堉的辩证思想强烈外，其他律家的著书都比较温和，正德、嘉靖年间对“ 古乐 ”的追寻之风还是深深影响了后人的，使得万历年间的学者也对千百年前的古乐都发表了自己的观点。

从上述对明代乐律发展脉络的梳理中，可以发现，刘濂生活的正德、嘉靖时期是学术思想的一个重要的转型期，随着阳明心学的兴起，学术界打破了程朱理学一统天下的格局，出现了文人“ 分门立户，相互标榜攻击[21] ”的学术倾向，而这样的学术环境对刘濂批判意识的形成产生了一定的影响。

第二节 刘濂及其《乐经元义》

一、刘濂其人

史书上关于刘濂其人生的记载平并不多，前文已经说过《四库总目》中记载了刘濂是河南南宫县人，正德辛巳年（也就是正德朝的最后一年，公元 1521 年）考取进士。虽然关于他生平的记载并不多，但通过《四库总目》对其著书的评论，以及他对同时代律学家的看法还是可以大致看出这个人的性格的。

《四库全书》中收录了刘濂三本书除了《乐经元义》之外还有《易象解》、

[21] 《中国文化通史.明代卷》总主编：郑师渠，分册主编：陈梧桐，北京师范大学出版社，2009 年 7 月版，第 57 页

《九代乐章》两本,《四库全书总目提要》对其三本书都有评价。

有关刘濂《易象解》,《总目》评价说 :“ 是书惟解《上、下经》文，而无《十翼》。《自序》谓 ‘《十翼》之辞不尽出於圣门，故其言多无谓，且叛於三圣之教 ’云云，盖袭欧阳修之说，而益加甚焉。所解象占亦多悖谬。濂尝著《乐经元义》八卷，驳《乐记》与《周礼 · 大司乐》。此书复驳《十翼》，亦可谓勇於自用者矣。”[22]此书属于 “ 易类 ”，与音乐关系不大，本文不详说，但从评论可以看出此书也是在辩驳易类之经典《十翼》一书，与《乐经元义》中辩驳《乐记》、《大司乐》一样，且不管他驳这些经典是否有理，就他这种挑战经典之勇气在封建时代是需要足够的胆识的。

关于刘濂的《九代乐章》,《总目》云 :“ 是书取自汉迄唐九代之诗，分门编次。大略以诗乐之义後人不能辨，故所选以音声为主，分风、雅、颂为三。每代又别里巷、儒林为两类。自谓三百篇後，不可无此选。其言极为妄诞。夫古乐府之存於今者，後人亦第能习其句读，而不可播之管弦。濂乃指为某代某音、某代某调，穿凿配合，已属强为解事，至如东方诫子、仲长述志之类，本非入乐之诗，而亦为之辨别宫商，尤不知其何据。又每代下各为总论一篇，而北齐伶人曹孙达等封王，及无愁伴侣曲诸事，乃以属之陈後主。殊为不考，特故为高论而已。”[23]从《总目》的评价可知，在其书《九代乐章》中他跟据诗章的音声给诗章配调，刘濂秉持了《毛诗序》中所论 :“ 诗者志之所至也，在心为志，发言为诗。情动于中而行于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。[24] ” 刘濂之所以给诗章配调，是因为他认为古时候的诗乐，是在吟诵不能满足其表达情感的之后产生的，所以诗乐肯定是与语言相结合的，笔者认为他的这种想法是有积极性的，想要以人的音声出发去恢复古代的诗乐，只是，他的方法太过于简单，他给诗章配乐时，给诗中的每一个字都配上了宫、商，正如朱载堉评价道 :“ 如濂之所擬，则字字重复而曲折不分，其与古法相去远矣[25]。”《九代乐章》代表了刘濂对诗乐的认识，有他积极正确的一面，但是由于他对乐律、音韵等方面的认识还不太成熟，所以他所制谱有错误，造成了任意妄言的坏印象，其与《乐经元义》一样有积极的一面也有错误的一面。

---

[22] 《四库全书总目.经部第七.易类存目一》清永瑢等撰，--北京，中华书局，1965.6 月第一版第 52 页下联
[23] 《四库全书总目.集部四十五.总集类存目二》清永瑢等撰，--北京，中华书局，1965.6 月第一版，第 1746 页中联
[24]《.毛诗传笺通释》.清马瑞辰,《十三经清人注疏》收录，.中华书局.1989 年版，第一页
[25] 《律吕精义》朱载堉撰，冯文慈点注，人民音乐出版社，2006 年 7 月版，第 924 页

《总目》关于《乐经元义》的评价也不高，称其：“大都自任臆见，无所师承。前有嘉靖二十九年《自序》，称上下数千年，阅历圣哲不知凡几，皆见不及此．”[26]刘濂在《自序》中说他之所以做《乐经元义》是因为有关“乐经”世说太过于混淆，诸家经典之中都求之不得，所以他尝试做“元义”，从此可见刘濂是一个敢想敢做的人，性格上不是人云亦云、唯唯诺诺之人，也就只有这样性格的人敢对前世“经典”发起挑战。《总目》称其大都自任臆见，也不是太客观，刘濂有自己的想法，虽然一些想法是有局限性的，但其中也有积极正确的一方面，所以笔者想要客观地来评析《乐经元义》的局限性和积极性。

二、《乐经元义》一书

刘濂在此书的序中有交代，他的乐经是指的周散亡的乐经，世儒都说其乐经已不可复得，可刘濂认为周氏的乐经还存于三百篇诗章中，“六经缺乐经，古今有是论矣，于谓乐经不缺，三百篇者乐经也，世儒未之深考耳……乐之道与他书不同，有以文义存者、器数存者、声调谱奏存者，文义存者，诗章是也；器数存者，六律八音是也；声调谱奏存者，工师以神意想授受是也[27]。”可见他将音乐的流传方式总结为三类，一类是通过文字的方式记载下来，可是当时没有乐谱，刘濂就认为是通过诗章的音韵方式记录下来；第二类是通过器数的方式保存下来，而这里的器指的是乐器，数则是指的律吕，可是看的出刘濂只说了六律，而不是十二律，这就影响着他为“周乐”所设想的六大调；第三类方式就是声调谱奏，正如前面所说，周乐存在的时候试没有乐谱可以记录的，所以这一方面刘濂认为是来自于乐师们口传心授的。当然在明代想要恢复古乐的不只有刘濂一个人，经过上文对明代部分律家作品的分析，发现每位律家或多或少都流露出想要恢复古乐的意思，刘濂只是这音乐复古运动中的一员。

刘濂根据自己的想法，将“周乐”划分为六个大调，正是因为这六个调的影响刘濂在对二变、四清、乐调的理解上都有局限性，下文论述他二变、四清的观点时会详细地讲到他的六个大调。

《乐经元义》之所以为元义，刘濂这样解释道：“自周至今上下数千年中间阅历圣哲，凡不知有几未闻拟三百篇为宫商二调者乃今辄拟之，未闻定乐器之品为

---

26 《四库全书总目.经部三十九.乐类存目》清永瑢等撰，--北京，中华书局，1965.6 月第一版，第 332 页上联—中联

27 《乐经元义.序》第 583 页

宫商角徵羽及各具六律旋宫之法者乃今辄定之，未闻辩黄钟之法为阳生阴成尺量之法，为累黍容黍及以夷则。无射直指为二变调者乃今辄辨之，其于古今诸儒之论不无少涉于刺辨揆之圣门之教，先王之律则故不敢叛也，呜呼黄帝远矣，夔伦藐矣，求之载籍，载籍不灵，求之世说，世说淆乱，反而求之心焉有余师矣？此吾之所以作元义也。”[28]刘濂尝试作元义是因为他认为千百年来，诸儒求古乐却离古乐越来越远，求之不得，终将以神意相授受之，所以他在文中批判了候气之法、《乐记》、《周礼》，以及一些史书中富有神秘色彩的文献，这可以看出刘濂是一个极具个性的人，不愿人云亦云，他对“经典”之中的批判精神也得到了朱载堉的肯定。

《律吕精义》中就例举了刘濂疑附会之说的观点，如在《内篇卷之五.候气辩疑第八》中载入刘濂的观点，以支持自己对候气法的评说；在《外篇卷之一蔡元定、李照之失》的附录中也载入了刘濂对《乐记》、《大司乐》以及历代律家的评价，朱载堉用这些论述支持了自己的学术观点，可见刘濂的疑古思想对朱载堉是有一定影响的。

据《律吕精义》中分析，在宋代的时候就有人已经对当时律家所尊及所行之“经典”产生了怀疑，张载说：“古乐不可见，盖今人求古乐太深，始以古乐为不可知。只以《虞书》‘诗言志，歌永言，声依永，律和声’求之，得乐之意，盖尽于是。诗之是言志，歌只是永其言而已[29]。”张载此说批评宋代的律家们为求中声正律而滋生的诸多不必要的争论，他认为是律家们研读古籍有误，他的观点和刘濂的观点有点相似之处，都认为古乐没有那么繁琐，圣王制乐应该是精简明了的。

朱熹也说：“六经（包括乐经）之道同归，而礼乐之用为急。遭秦灭学，礼乐先坏。汉晋以来，诸儒补辑，竟无全书。其颇存者，三礼而已。若乃乐之为教，则又绝无师授。律尺长短，声音清浊，学士大夫莫有知其说者，而不知其为缺也[30]。”朱熹的观点是古乐失传已久，汉朝儒生都不甚了解，更何况“今之士大夫，问以五音十二律，无能晓者[31]。”宋代的学者的争论焦点多围绕求黄钟之实得中声正律，所以怀疑点都集中在对某一个乐律问题的解读上，而不像刘濂是怀疑前人在“经典”的解读中充斥

---

28 《乐经元义.序》第 585 页

29《律吕精义.外篇卷之一》朱载堉撰，冯文慈点注，人民音乐出版社，2006 年 7 月版，第 852 页

30 《律吕精义.外篇卷之一》朱载堉撰，冯文慈点注，人民音乐出版社，2006 年 7 月版，第 853 页

31 同上

着妄语。

朱载堉在例举了刘濂的疑古思想后说到："圣人之制作也，律以和歌声，历以纪时令，度以审修短，量以平多寡，衡以权轻重，所以齐远近、立民信耳。故《舜典》曰：'协时月正日，同律度量衡'，五者一例言之。自吕不韦著书，始言伶伦嶰谷取则凤鸣，雄鸣为律，雌鸣为吕。太史公亦谓'望敌知凶吉，闻声效胜负'。实乃淆讹。而历代诸家效尤者众。刘歆既以律为候气衍历之术，京房又谓律有寒燠风雨之占。自此以后，遂使流俗视律吕之理若鬼神之变化，非圣人所能为。或用之未当，则祚之延促、国之治乱无不系焉[32]。"可见刘濂对诸儒加诸于乐上的神秘色彩的质疑影响了朱载堉。

[32] 《律吕精义.外篇卷之一》朱载堉撰，冯文慈点注，人民音乐出版社，2006 年 7 月版，第 861-862 页

第二章 刘濂对前人乐律争议的辨析

在乐律问题上面，刘濂有自己的一套体系，正如前文说过，他写《乐经元义》原本想补周代乐经之缺失，因此他的言说站在探索“ 周乐 ”的立场上。如刘濂评《大司乐》云：“‘ 奏黄鐘，歌大呂…奏大蔟，歌應鐘…奏姑洗，歌南呂…奏蕤賓，歌函鐘…奏夷則，歌小呂…奏無射，歌夾鐘 ’时所说“ 六吕所以助律备音旋宫为调者 ”。他认为六吕只是辅助六律旋宫为调的，可见他是认为周乐是采取了六个“ 阳调 ”，只是他不愿意用阴阳说来解释自己的定调，他说“ 于定调必先审五音，次定十二律，次四清，然后用旋宫之法衍为六大调，乐调之说尽于此也[33] ”他说通过选宫之法衍变为六大调，可是他却没有说清楚为什么只有六个大调呢？而正是他的六个调局限了他对四清、二变的正确认识。至于刘濂的六个调，下文分析四清声时会详细论述。

第一节 四清声辨义

一、宋明“ 四清 ”之争

所谓“ 四清声 ”是指编悬的十二律（钟）加上高八度的四律（钟），即清黄钟、清大吕、清太蔟、清夹钟等四个清声。关于编悬是否应有四清声，谷杰老师在《宋、明“ 十二律四清声说 ”的尊卑之义与自然之理》一文中，详细的阐释了宋、明时期“ 四清声 ”的义理，从政治伦理说与钟磬乐和谐之理的两个方面论证了四清声存在的合理性。文章指出“ 四清声 ”的争论起于宋代，笔者阅读《宋史·乐志》后将四清声在宋朝的发展整理成下文。

在宋朝的太常钟县是十六枚为一虡，正声十二律之外还设置的有黄钟、大吕、太蔟、夹钟的四个清声，设这四清声的主要目的是为夷则、南吕、无射、应钟四律为调之时，保证旋宫之中五音的次序，不出现君臣相凌犯的现象，如夷则为宫之时，则无射为商，黄钟为角；南吕为宫，则应钟为商，大吕为角；无射为宫，则黄钟为商，太蔟为角；应钟为宫，则大吕为商，夹钟为角。这四个调所用的黄钟、大吕、太蔟、夹钟若用正律的话，就会出现商、角音比宫音重浊的现象，就造成臣或民浊于君，君臣相凌犯的困扰。如下表一：

33 《乐经元义.卷一.乐调篇》第 592 页

表一：十二律五音旋宫表

十二律	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
黄钟均	宫		商		角			徵		羽		
大吕均		宫		商		角			徵		羽	
太簇均			宫		商		角			徵		羽
夹钟均	羽			宫		商		角			徵	
姑洗均		羽			宫		商		角			徵
仲吕均	徵		羽			宫		商		角		
蕤宾均		徵		羽			宫		商		角	
林钟均			徵		羽			宫		商		角
夷则均	**角**			徵		羽			宫		商	
南吕均		**角**			徵		羽			宫		商
无射均	**商**		**角**			徵		羽			宫	
应钟均		**商**		**角**			徵		羽			宫

从上表中可以看出，五音旋宫至夷则、南吕均时，角音比宫商要浊；至无射、应钟均时，商音、角音比宫音要浊，这就违背了宫声为尊，臣民次之的原则。然而使用四清声就能解决这样的困扰了。加入了四清声可以使五音保证宫为君、商为臣、角为民的伦序。如下表二：

表二：十二律四清声五音旋宫表

十二律	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	**清黄**	**清大**	**清太**	**清夹**
黄钟均	宫		商		角			徵		羽						
大吕均		宫		商		角			徵		羽					
太簇均			宫		商		角			徵		羽				
夹钟均	羽			宫		商		角			徵					

姑洗均		羽			宫		商		角			徵				
仲吕均	徵		羽			宫		商		角						
蕤宾均		徵		羽			宫		商		角					
林钟均			徵		羽			宫		商		角				
夷则均				徵		羽			宫		商		**角**			
南吕均					徵		羽			宫		商		**角**		
无射均						徵		羽			宫		**商**		**角**	
应钟均							徵		羽			宫		**商**		**角**

清黄钟、大吕、太蔟、夹钟都为本律之半，这样的设置使各均的商角音都不会比宫音浊了，也就保证了君、臣、民各居其位，不相凌犯。

在宋朝初由于四清声设而不用，所以李照就开始质疑四清声有没有必要存在了。李照认为当时的钟磬乐十二律都已经具备，设立但没有被使用的四清声音太高，肯定为郑卫之音，是不应该留在宫廷音乐中的，所以李照建议撤销掉“ 四清声 ”之县，避免产生想像郑卫之声那样爱死邪僻的音乐来[34]。

可是李照的这一提议，很快遭到了当时的学者冯元的反对，冯元认为，圣人制乐的时候，所制方法肯定不只一种，观察宋朝之乐器，有十三管的“ 和 ”、十九管的“ 巢 ”、三十六簧的竽、十五弦的瑟、七弦、九弦的琴以及十六枚的钟磬，这些乐器都有自己的配置，没有一种乐器是专门为凑十二律之数而设的，所以冯元是不同意撤“ 四清声 ”的。冯元的理由也是宫、商、角、徵、羽与君、臣、民、事、物相对，是不应该被凌犯的，声音重浊的律应该为尊，清轻的律应该为卑，卑微者不可凌驾于尊者之上，所以冯元也认为，只有设了四清声，才能上下有序，尊卑有别。尽管冯元据理力争，但是当时的统治者仍然只保留了十二枚为一虡[35]。

其后又有刘几、杨杰一同修制大乐时，论及了当时的大乐有七失，其中第二条就是有关于“ 四清声 ”的，他们提出缺失“ 四清声 ”就是八音不能克谐的原因之一，其认为钟磬之声为众乐之根本，之所以会设立“ 四清声 ”，是用来于十二正

---

[34] 元•脱脱等撰《宋史》卷一百二十六·志第七十九·乐一　中华书局版第 2949 — 2950 页 1976 年 4 月第 1 版

[35] 同上

律相应对的，但是李照却撤掉了四清声，就形成了有本律无应声的局面，这样八音又怎么会和谐呢？他们也举出了当时的乐器巢笙、和笙，这两乐器的乐管为十九管，是以十二律为本，以另外七音相应，这些乐器的应声使用已经很久远了，且声音也很和谐，所以钟磬也应该启用“ 四清声 ”是八音克谐的客观要求。

宋仁宗同意了此议，让刘几等人去参订“ 四清声 ”，刘几等人认为王朴之四清声太高，不和“ 中和 ”，作乐时应该秉承着“ 中和之气 ”，清而又不能太高，重也不能太下，这样才能使得八音和谐，歌唱者也可以从容演唱，他们则综合考订了李照钟与王朴、阮逸钟，最终重新启用了四清声[36]。

范镇与杨杰针对刘几的“ 四清声 ”也有一段争论，范镇认为四清声在先贤之经典中少有提及，只有《周礼.小胥》中有道 :“ 钟磬者，编次之二八十六而在一虡，谓之堵 ”，后至唐朝时甚至有了十二清声，其声太高肯定是无法全部应用与乐中去的，所以范镇认为这样的设置是没有意义的，宋朝初期四清声设而不用，至刘几才重新启用，可是一些人说刘几的四清近于郑卫之声了。

杨杰则反驳道 :“ 四清声 ”只有《周礼.小胥》中被提及，汉成帝时键为郡就发掘出了古钟十六枚，成帝奉此为雅颂之声，以风化天下，这在《汉书》中记载很详细，杨杰还提出四清声是汉承秦制，秦末尝试作礼乐，称古磬十六者，是二帝三王之遗法也，宋初的四清声不用是因为王仆的声律太高，歌唱者不能演唱，现在刘几的“ 四清声 ”已经低了王仆两个律，则四清声皆可以使用了。

北宋时期还有陈旸也强烈的否定了“ 四清声 ”的存在，陈旸没有对四清声的清浊进行辩论，他认为加四清聲后就违背了十二律以黄钟为君的原则了，黄钟是十二律之首，正位于北而面朝南，所以是用来提醒君王应该向明而治，其他十一律是不能与之相抗衡的，这样能使得君声常尊，而臣民之声常卑，此乃天地自然的规律，哪有君臣与民相避让乃定尊卑的呢？

陈旸的说法太过于牵强附会，设四清声并不是要保持黄钟最浊最尊的地位，现在看来陈旸的说法与乐理不通。

四清声在宋朝成了争论的焦点，认为应该设置四清声的还有沈括、朱熹。到了明代也有学者对此展开了讨论，除刘濂外，朱载堉在《律吕精义外篇之四》中

[36]元·脱脱等撰《宋史》卷一百二十六·志第七十九·乐一　中华书局版　第 2950 页-2952 页 1976 年 4 月第 1 版

有《辩何妥·陈旸之失》中批判了陈旸有关四清声的说法，认为陈旸的说法迷惑了很多后人，是为谬说，所以朱载堉也是持四清声当设的观点。

二、刘濂的“四清声说”

上文对宋代的“四清声”之争进行了梳理，可以看出这些学者否定“四清声”的主要原因有两个，第一是从音高上来说的，范镇所说就指“四清声”太高，奏而近郑卫之声；还有陈旸就是因为黄钟之最浊最尊而否定“四清声”，刘濂应该是最嫌恶陈旸的这种附会之说的，但是刘濂也是认同宋儒所说的宫商角相对的君臣民不能相互凌犯的，因为刘濂《乐经元义》就是想要试图找回“周乐”，而礼仪尊卑在周代是非常重要的，君臣民在那时候是必须保持尊卑有序的，所以刘濂是肯定了四清声应该存在的，但他不同意宋代有关“黄钟、大吕、太蔟、夹钟四个清声，提出了自己的“四清声”。

刘濂将六阳律黄钟、太蔟、姑洗、蕤宾、夷则、无射设立为六大调，在《乐经元义》的卷一中有《音调篇》:“五音不可以为调，至六律始有调，一律为主，而众律从之，如听调然故谓之调，如以黄钟为宫，则泰蔟、姑洗、林钟、南吕以次相从，此宫音黄钟调也，观一调余调可知也，盖六律六吕又济以四清，故能尽五音之变而为调，若五音止于五耳，何能为调也？于定调必先审五音，次定十二律，次四清，然后用旋宫之法衍为六大调，乐调之说尽于此也[37]。”

刘濂的六大调分别是：宫音黄钟调、商音泰蔟调、角音姑洗调、徵音蕤宾调、变徵音夷则调、羽音无射调。

表三：刘濂的四清声

	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
宫音黄钟调	宫		商		角			徵		羽		
商音泰蔟调			宫		商		角			徵		羽
角音姑洗调		羽			宫		商		角			徵
徵音蕤宾调		徵		羽			宫		商		角	
变徵音夷则调	**角**			徵		羽			宫		商	
羽音无射调	**商**		**角**			徵		羽			宫	

根据上表可以看出，刘濂受六大调的限制，在夷则调、无射调的只需要加两个清声，夷则调的角音变黄钟和无射调的角音变太簇。根本不需要四个清声。而刘濂却说要四清声，《乐经元义》云：

---

37 《乐经元义.卷一.乐调篇》第 592 页

“ 编钟十二正律也，四清声变律也，盖黄钟。太簇、姑洗、蕤宾四调清浊顺序正律自是若变调之夷则为宫，则以无射为商，其序当以黄钟为角，黄钟之长九寸，其声浊于无射，孰不可行，姑用中吕上生之变黄钟，当之黄钟止四寸三分八里五毫三丝一忽，此清声一也。夹钟为徵、中吕为羽是之谓夷则一变调也，无射为宫则仍用变黄钟为商，此清声之二，其序当以泰蔟为角，而泰蔟长八寸，其声浊于变黄钟，势不可行，故用变林钟上生之变太簇当之，变太簇止长三寸八分四里五毫六丝八忽，此清声之三也。中吕为徵，林钟为羽，林钟长六寸，其声浊于中吕，故用变黄钟下生林钟，当之变林钟止长二寸八分五里六毫五丝六忽，此清声之四也。是谓无射一变调也，此六律全矣，盖四清历以济夷则、无射之不足而成调，无四清焉无二调矣[38]。”

表四：刘濂二变调的音阶

	黄	大	太	夹	姑	中	蕤	林	夷	南	无	应	变黄	变太	变林
夷则				徵		羽			宫		商		角		
无射						徵		羽			宫		商		角

刘濂的六个调：黄钟调---黄钟为宫，则以太簇为商，姑洗为角，林钟为徵，南吕为羽；太簇调---太簇为宫，则以姑洗为商，蕤宾为角，应钟为徵，大吕为羽；姑洗调---姑洗为宫，则以蕤宾为商，夷则为角，大吕为徵，夹钟为羽；蕤宾调---蕤宾为宫，则以夷则为商，无射为角，大吕为徵，夹钟为羽；夷则调---夷则为宫，则以无射为商，变黄钟为角，夹钟为徵，中吕为羽；无射调---无射为宫则以变黄钟商，变太簇为角，中吕为徵，变林钟为羽。

刘濂的“ 四清 ”并非像宋人的那样，是正律黄钟、大吕、太簇、夹钟的高八度，而是变律——即用三分损益生律法得到的变律。这样的变律与相对应的正律不是一个律。如刘濂四清之一黄钟清声，为变律黄钟，长为四寸三分八里五毫三丝一忽，而不是正律黄钟之半四寸五分，却名其为“ 清声 ”。刘濂的四清声在用实际用律上以及正声与清声的概念上均与宋人不同。

另外，据他上文所说，刘濂的清声之一为夷则调的角音变黄钟，清声之二是无射宫的商音也还是变黄钟，难道变黄钟为商音和角音时，它就可以算两个清声吗？这是刘濂对四清声又一错误的理解。

---

38 《乐经元义.卷一.乐调篇》第 593 页

在刘濂的无射调中居然为羽音林钟设置了一个清声，在宋朝的四清之争中，多是为君、臣、民也就是宫、商、角音而设的四清声，文献中刘濂说“中吕为徵，林钟为羽，林钟长六寸，其声浊于中吕，故用变黄钟下生林钟，当之变林钟止长二寸八分五里六毫五丝六忽，”前面诸调都未提及徵、羽，这里提羽有充数之嫌，此是刘濂对四清声错误理解之三。

由上述分析可以看出，刘濂错误的主要原因是将前人所说的比正律高八度的四清声解为变律的四清声。由此以来，他的四清声出现名与实的矛盾，刘濂对四清声如此解说，一个重要的原因是受制于他的“周乐六大调之说”，是他硬解周礼大司乐所导致的错误。

第二节 刘濂疑“二变”说

一、二变之争

关于“二变”的争论由来已久，隋书中就记载了郑译与苏夔的有关争论，郑译认为乐府中的钟石律吕都有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名，“律有七音，音立一调，故成七调，十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合[39]。”郑译的说法遭到了苏夔的反对，他认为八十四调与七音之说，出处不详，并予以了否定："《韩诗外传》所载乐声感人，及月令所载五音所中，并皆有五，不言变宫、变徵。又《春秋左氏》所云‘七音六律，以奉五声。’准此而言，每宫应立五调，不闻更加变宫、变徵二调为七调。七调之作。所处未祥[40]。"

郑译对此例举了《汉书》中“天地及四时，谓之七始”的记载曰："黄钟为天始，林中为地始，太簇为人始，是为三始。姑洗为春，蕤宾为夏，南吕为秋，应钟为冬，是为四时。四时三始，是以为七。今若不以二变为调曲，则是冬夏声阙，四时不备。是故每宫须立七调。[41]"

到了宋代，陈旸、朱熹、蔡元定、杨杰等人都论及了七音，其中陈旸否定“二

---

[39] 《隋书.卷十四.志九.音乐中》【唐】魏徵等撰第 345-347 页，中华书局 1973 年 8 月第 1 版。

[40] 同上

[41] 《隋书卷十四志第九音乐中》【唐】魏徵等撰第 345-347 页，中华书局 1973 年 8 月第 1 版。

变”他指出“五声者，乐之指拇也。二变者，五声之骈枝也。骈拇枝出乎形而侈于形，存之无益也，去之可也。二变出乎五声而淫于五声，存之无益也，削之可也。盖五声之于乐，犹五星之在天，五行之在地，五常之在人也。五声可益为七音，然则五星、五行、五常亦可益而七之乎？其说必不行矣。先儒必为是说者[42]”陈旸将五音与五行对等起来，认为七音非华乐之用而是外传而来：“臣尝读《后周史》，武帝时有龟兹人曰白籍入国，最为善胡琵琶。听其所奏之调有七音，一曰婆陀力，二曰鸡识，三曰沙识，四曰沙侯，五曰加滥，六曰般瞻，七曰俟利箑，以七律之音，合为八十四调。又知二变之声出于夷音，非华音也。苏夔素号知音，尝援《韩诗外传》乐声所感及《月令》五音所中，并皆又五，不闻更加变宫变徵，是欲以夏变夷，不欲以夷音变夏乐也。若夔教莫甚焉，岂先王制乐之意哉！[43]”

陈旸论及二变与四清声一样，并没有站在音乐的立场辨析。宋代的朱熹、蔡元定也均论及二变。

朱熹认为：“盖建乐立均之法，诸律相距间一律，而独宫羽、徵角之间各间二律。相距既远，则其声势隔阔而有不能相通之患。然犹幸其隔八之序。五声既备，即有二律介于宫羽、徵角之间，于是作乐者因而取之，谓之二变。然后彼四声者，乃得连续无间，而七均备焉[44]。”又云：“变宫、变徵，宫不成宫，徵不成徵，《淮南子》谓之‘和谬’，所以济五声之不及也。变声非正声，故不为调。”紧接着《宋史》注曰：“其《证辨》曰：‘宫、羽之间有变宫，角、徵之间有变徵，此亦出于自然，’《左氏》所谓‘七音’，《汉前志》所谓‘七始’是也。然五声者，正声，故以起调、毕曲，为诸声之纲。至二变声，则不比于正音，但可济其所不及而已。然有五声而无二变，亦不可以成乐也。”[9] 可见蔡元定、朱熹都是肯定了“二变”存在的意义。

到了明代除了刘濂有论及二变外，朱载堉、季本等人也都提到了“二变”，他二人也支持朱熹、蔡元定的观点，朱载堉说：“熹及元定所议亦然。陈旸独不然，谓雅乐只用五声十二律，不用二变及四清，譬如天之五星，人之五常，岂可七哉！殊不知五星之于日月为七政，与炁孛、罗计为九曜。五常之名，有礼无乐，有智无勇，有仁无孝，有义无忠，有信无恕，岂可谓忠恕之类皆如骈拇枝指而非五常之正耶？又如青龙、白虎、朱雀各一，而玄武龟、蛇为二；肝心脾各一，而肾与

[42] 【宋】陈旸《乐书》景印文渊阁《四库全书》四库本《乐书》卷 107 第 211 册 第 442 页“明二变”
[43] 同上
[44] 【宋】朱熹撰，朱杰人、严佐之、刘永翔所编纂，《朱子全书》，上海古籍出版社，2002 年 12 月第 1 版，第 3249 页。

命门为二。龟与肾属水，而蛇与命门属火，皆自然之理而不可去也。二变之不可去亦如此。然旸之谬说，今人多惑之，是所谓不知音不可与言乐者也。吁！旋宫之说尚矣！大司乐及礼运皆有明文。大儒若朱熹辈皆不敢非之，而近代律吕之学者，乃舍周孔朱蔡之成法而不遵，惟妥旸腐儒之是言，非惑之甚者乎？故不可以不辨[45]。”

季本对二变的态度与朱载堉相仿，他在《乐律篆要》中提出二变是符合自然之理的：“夫五声得变，而后成均，犹四时得闰，而后成岁。此乃自然之理，虽圣人亦不得而增损之也。《通典》注谓：‘自殷以前，止有五音。自周以来，加文武二声。’盖本《国语》七列七同而为之说耳。殊不知《国语》此言因七律而附会，非声律之自然也。况《汉志》称舜欲闻七始，则唐虞时固已有之，安得云至周始加乎[46]？”

上文是对二变之争的简单梳理，宋以来那些支持二变的学者认为应该以二变可济五声音列成均之“不及”，同时也暗含五音中角徵之间，羽宫之间的间隔较之宫商之间、商角之间、徵羽之间的音程较宽，加入二变是调整五音中相邻音程的大小。

反对二变者则局守“五行”思想，以五行之义解释五音。而刘濂虽然也否定了“二变”的存在。在《乐经元义》中他有“二变”调的提法，但此说已不是宋儒及朱载堉所说的“二变”了，下文就来评析一下刘濂的“二变”观点。

二、刘濂的“二变说”

刘濂对历代的二变之争也有一个评价：“其说起于左氏七音，班固七始，淮南子从而附会之谓角生应钟，应钟声蕤宾，不比于正律，故为和缪，通典亦谓自殷以前，但有五音，自周以来加文武二声，五声为正，二声为变，新书惑于淮南、杜氏之说谓宫与商，商与角，徵与羽，相去各一律，至角与徵，羽与宫相去二律，相去一律则音节和，相去二律则音节远，故加变徵、变宫，及考律管，凡旋宫之法，每宫止用五音，阳律三、阴律二，管之长短，音之清浊，自然顺序不相凌犯，故六宫六调极为协和，明备今乃无故加二变，何也？况乐声依永者也，人歌有五音，旋宫有五律，五律依五声自然之妙也，人无二变音而乐加二变律于理

[45] 《律吕精义.外篇卷之四》【明】朱载堉著，冯文慈点注，第 955—956 页，人民音乐出版社，2006 年 7 月 北京第 1 版

[46]《乐律纂要》【明】季本撰引自《续修四库全书》第 113 分册，第 264 页，浙江省图书馆藏明嘉靖十八年宋佴刻本，上海古籍出版社。

可乎？不可乎？[47]”

由此文可看出刘濂不同意给五音加二变，他认为每宫止用五音，音律的自然有序，就不会相互凌犯，这样六大调就可以很协和了，可是刘濂所说的“人无二变音，而乐加二变律”其文有误，人声何止于五音，即便人声限用五音，可是可以使用二变的器乐总有与歌声结合的时候，那声乐为什么就不能加二变律呢？

仔细解读原文可以发现，刘濂的“二变”仍然受他所谓的“六大调”的限制，《乐经元义》云：“五音本无二变，故圣人不制二变之法去之是矣，盖黄钟、太簇、姑洗、蕤宾四正调无说矣，夷则、无射谓之二变调者，十二律损益之法至中吕十七万七千一百四十七声与数具穷不得已，而上生变黄钟、林钟、太簇四清声，然后旋宫之法可行也，而二调始备所谓二变之义，如此世儒求其说不得，及于五音之外再加变宫、变徵谬矣[48]。”

刘濂认为圣人制乐本无二变的，而黄钟、太簇、姑洗、蕤宾是为四正调，夷则、无射是为而变调，再加上夷则调的角音变黄钟、无射调的商音变黄钟，无射雕的角音变太簇以及无射调的羽音变林钟，就可以满足六调的旋宫。所以他认为五音之外再加变宫、变徵是错误的，可是上文已经分析过刘濂关于四清声的说法本来就不通，而他提出的夷则、无射为二变调，是因为夷则、无射二调需要借助四清声才能成调。他说的“二变”根本就不是宋明学者所说的“七声成均”的二变。刘濂以增加变律的方式实现六大调的旋宫，并延续这样的思维，将他的二变调中所涉及的清声（实际上是变律），看成是六调旋宫必须用的音律，因此他当然看不到二变存在的合理性。可见刘濂对二变旋的认识都甚为模糊，正像上述他对四清声一样，他否定二变也同样缺乏实证。

刘濂还评判了苏夔和郑译的言论，他认为苏夔不识得二变，所以言论是不可取的，但是郑译所谓的“七始”也有谬误。“乃观其律，黄钟、泰蔟、姑洗、蕤宾、林钟。南吕、应钟七律皆正律，而七始已备，实无宫徵二变律也，不识变律，而以正律为七始自相矛盾，自汉而已然矣[49]”

刘濂对郑译解说“七始”所说的：黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、林钟、南吕、应钟都为正律，提出质疑——既然这七律都为正律，而变宫变徵就在其中，那么为什么还称变宫、变徵为“二变”呢？其实刘濂是将变宫变徵的概念与变黄钟、

47 《乐经元义卷一.历代律议辩》刘濂著，《续修四库全书》第 113 册，上海古籍出版社，第 294-295 页
48 《乐经元义卷一.历代律议辩》刘濂著，《续修四库全书》第 113 册，上海古籍出版社，第 294-295 页
49 《乐经元义卷一.历代律议辩》刘濂著，《续修四库全书》第 113 册，上海古籍出版社，第 604 页

变太簇的概念相混淆了。

按传统乐律理论和今天乐律学者公认的学说，郑译所谓的“七始”，是一均的七音，古称“七律”，也通常称为“一均七律”。其中含“五正声”（宫、商、角、徵、羽）和“二变声”（变徵、变宫）。刘濂实际上将“五正声”理解为正律，“二变声”理解为变律，由于这样的理解，他必然质疑郑译转述的“七始”时，将一均七音含二变均纳入正律范围，而错误地指责郑译“自相矛盾”。

正律究竟是五个？还是十二个？刘濂显然没有弄清楚。否则他就不会在其“四清声说”中，将正律之清声认作是变律，而采用三分损益法去推导清声了。刘濂以一个八度内的五音按君臣民事物的次序排列为标准来圈定正律的范围，这是有悖于传统乐律学的相关理论的。

第三节 本章小结

通过上文对刘濂有关四清声和二变分析的梳理，可以看出，刘濂乐律学都站在想要恢复周乐包括遗失的《乐经》的角度上，受到《大司乐》中“奏黄钟。歌大吕”的影响将“周乐”固定在了：黄钟、泰蔟、姑洗、蕤宾、夷则、无射六个大调上，这样也就限制了他关于四清声和二变的学说。

刘濂的四清声为夷则调的角音、无射调的商音、角音、羽音，首先四清声的提出是不涉及羽音的，前面五个调都没有提到羽音，到了无射就提到了，有充数之嫌疑；另外据刘濂所说的夷则调的角音和无射调的商音都是变黄钟，这是一律，他却认作是两个清声，这也有充数之嫌。

刘濂在他的的“二变”理论中认为圣人制乐本无二变，而以增加变律的方式实现六大调的旋宫，中也是他“六调旋宫”思维的延续，将他的二变调中所涉及的清声看成变律，当然就看不到二变存在的合理性。

在《乐经元义》中还刘濂否定了六十调和八十四调的存在，他在评价王朴的观点时说：“朴之说可谓精密矣，而其实不然也，古旋宫之法，十二律加四清声为六大调，京房六十调之说，已非正议，况八十四乎？由其不识二变四清，又不识八十四调之谬，是以任意放言如此[50]。”他否定六十调及八十四调，出于局守六大

[50] 《乐经元义卷一.历代律议辩》刘濂著，《续修四库全书》第 113 册，上海古籍出版社，第 605 页

调的一贯思想，从这一点上看刘濂相当的武断，他居然对周代以后特别宋以来的乐律理论的发展视而不见。

第三章 刘濂对前人附会说的质疑

前文已经分析过刘濂在乐律上面，由于受“ 六大调 ”的限制，而产生对二变、四清的错误认识，刘濂有自己的想法，也坚持自己对“ 乐经 ”的理解，他始终认为圣人制乐是非常简单明了的，没有那么繁杂，所以他激烈地批判了给乐律加诸于神秘色彩的“ 经典 ”文献。

第一节 候气之法

一、候气之法的流变

侯气法的出现历史上多认为始于京房,但唐继凯老师在其《侯气法是京房发明的吗？》一文中指出“ 侯气法 ”是在京房之前就已经出现了的。“ 刘向与京房同庚，虽都是当时善言灾异的天人感应论者，但他二者却无师承关系。京房死时刘向时正当年，几无同代人相互抄袭之可能。‘ 候气法 ’出于京房一说疏漏已然顿显。”……“ 综上所述各家之说，都把“ 候气法 ”与伶伦造律的古老传说相联系。今且不论伶伦造律的古老传说能否被最终证实，这里姑作最保守的估计，‘ 候气法 ’出于《吕氏春秋》成书之前当是毫无问题的[51]。”

确实如唐老师所说，十二律与气、风、历的结合早在京房之前，如《史记.律书》中就也记载了阳气、阴气对十二律的影响，“ 广莫风居北方。广莫者，言阳气在下，阴莫阳广大也，十一月也，律中黄锺，黄锺者，阳气踵黄泉而出也……明庶风居东方。明庶者，明众物尽出也。二月也，律中夹锺，夹锺者，言阴阳相夹厕也……清明风居东南维，主风吹万物而西之，四月也，律中中吕，中吕者，言万物尽旅而西行也。其於十二子为巳。巳者，言阳气之已尽也……[52]”除了《史记》之外,《国语.周语》、《吕氏春秋.音律》、《礼记.月令》等等都将十二律与十二月、阴阳之气、二十四节气等等相结合。但对侯气法的解读只到《后汉书.律历上》中才被记载下来。

在《后汉书》之前律家将十二律与阴阳、历法、二十四节气、十二月相结合，只是想构建与他们学术相统一的世界宇宙模式，而侯气之法是后来的学者想进一步论证十二律与天地气数是相吻合而创造的一种方法。史书记载‘ 侯气法 ’的“ 法 ”其实很少 ，《后汉书.律历上》记载：

“ 夫五者生于阴阳，分为十二律，转生六十，皆所以纪斗气，效物类也。天效以景，地

[51] 《侯气法是京房的发明吗？》唐继凯著，《交响》2002 年第 21 卷第 1 期
[52] 《历代乐志律志校释.第一分册.史记》邱琼荪校释，人民音乐出版社 1999 年 9 月版

效以响，即律也。阴阳和则景至，律气应则灰除。是故天子常以日冬夏至御前殿，合八能之士，陈八音，听乐均，度晷景，侯钟律，权土灰，效阴阳。冬至阳气应，则乐均清，景长极，黄钟通，土灰轻而衡扬。夏至阴气应，则乐均浊，景短极，蕤宾通，土灰重而衡低。进退于先后五日之中，八能各以侯状闻，太史封上。效则和，否则占。”[53]

从以上文献可以知道 利用侯气之法可以与十二律相应，侯钟律、权土灰方可效阴阳，根据冬至、夏至阳气、阴气的不同产生的土灰不同，从而得到的乐均清浊也是不同的，生活在现代化的笔者对这种审音律的方法真的是不敢相信，但这种方法已经存在了几千年，对它的争议也存在了几百年，说明它再古代律家心中还是具有举足轻重的地位的，那我们也就来看看从《后汉书》侯气法的具体方法浮上水面后，各朝各代对这种方法的态度。

《后汉书》载侯气之法："为室三重，户闭，涂衅必周，密布缇幔。室中以木为案，每律各一，内庳外高，从其方位，加律其上，以葭莩灰抑其内端，案历而侯之。气至者灰动。其为气所动者其灰散，人及风所动者其灰聚。殿中候，用玉律十二。惟二至及候灵台，用竹律六十，候日如其历。[54]"其文献记载简单，笔者并没有看出此法怎能将音律与阴阳之气相对应，也不知道如何审音。

《晋书》记载当时"音，不可书以晓人，知之者欲教而无从，心达者体知而无师，故史官能辨清浊者遂绝。其可以相传者，唯有侯气而已。[55]"如果此时能分辨音清浊的惟有侯气法，为何《晋书》、《宋书》中记载的侯气法与《后汉书》完全一样，只多了这样一段话，"或云：以律著室中，随十二辰埋之，上与地平，以竹莩灰实律中，以羅縠覆律吕，气至吹灰动壳。小动为和；大动，君弱臣强；不动，君严暴之应也。"[56]

若说前面还是为审音与气通的侯气之法，而后面那句"小动为和；大动，君弱臣强；不动，君严暴之应也。"就有点无稽之谈了，与京房的八宫卦利用十二律与占卜有关，与音乐实物关系，对音乐可以占卜政治、国家命运的说法是值得怀疑的，我们肯定是不能否定"天人合一"哲学思想的科学性，但是后代的一些儒士将大小诸事都想与音乐相联系，甚至给律吕穿上了一层又一层的神秘外衣就太缺乏科学性了。

《后汉书》之后《宋书》、《晋书》记载的有关"侯气"的内容与《后汉书》

---

53 《后汉书.志第一.律历上》 南朝宋范晔撰，中华书局 1999 年版，2040 页
54 《后汉书.志第一.律历上》 南朝宋范晔撰，中华书局 1999 年版，2041 页
55 《晋书.卷十六.志第六.律历上》唐房玄龄等撰，中华书局 1974 年版，第 480 页
56 《晋书.卷十六.志第六.律历上》唐房玄龄等撰，中华书局 1974 年版，第 490 页

完全一样，并无新的文献，只到《隋书.律历上》中“ 侯气法 ”才被多次提及“ 是以深磬作律，用协钟律。乃纪之以三，平之以六，成于十二，天之道也。又叶时日与晷度，效地气以灰管，故阴阳和则景至，律气应着灰飞。灰飞律通，吹而命之，则天地中生也[57]。”“ 侯气法 ”确实是律家们想要让音律与阴阳相通，是一种为了验证他们构建的世界图式的方法。但似乎又不甘于只留在天文的层面上，所以就有陈山阳、毛爽等利用侯气做律谱“ 至开皇初，诏太常牛弘，议定律吕。于是博徵学者，序论其法，又未能决。遇平江石，得陈氏律管十有二枚，并以付弘。遗晓音律者陈山阳、太守毛爽及太乐令蔡子元，于普明等，以侯节气，作律谱[58]。”毛爽等人如何用“ 侯气法 ”制律谱，《隋书》中亦有记载“ 爽因辑诸故实，以著于篇，名曰律谱。其略云：臣爽按，皇帝遣伶仑氏取竹于嶰谷，听凤阿阁之下，始造十二律焉。乃政天地气应，是则数之始也。阳管为律，阴管为吕，其气以侯四时，其数以纪万物。”[59]毛爽等人所作的律谱有没有发挥出实质性的作用史书上没有记载，他们的律谱是如何得出也没有具体方法的记载，从前朝后代无一人提及用“ 侯气法 ”制律谱来看，此方法是没有得到广泛认同的。

《隋书》中也记载了“ 侯气 ”之方法，此方法与《后汉书》中记载的没有多少区别，只是高祖对“ 灰飞 ”如何与气应的问题问了牛弘：“ 高祖异之，以问牛弘。弘对曰：‘ 灰飞半出为和气，吹灰全出为猛气，吹灰不能出为衰气。和气应者其政平，猛气应者其臣纵，衰气应者其君暴。’ 高祖驳之曰：‘ 臣纵君暴，其政不平，非月别而有异也。今十二月律，于一岁内，应并不同，安得暴君，若斯之甚也？’ 弘不能对[60]”隋高祖对以音乐对判断国家政事之兴衰的说法是否定的，宋朝的仁宗对这种事无大小都与阴阳月律扯在一起也予以了驳斥，宋朝仁宗也如是说：“ 至和元年，言者多以阴阳不和由大乐未定，帝曰：‘ 乐之不合于古，久矣。水旱之来是时政得失，岂乐所召哉？”[61]刘濂也对音乐占政事的说法很不认同。

《隋书》中记载了后齐的参军信都芳应用了侯气之法，“ 后齐神武霸府田曹参军信都芳，深有巧思，能以管侯气，仰观云也。尝与人对语，即指天曰：“ 孟春之气至矣，”人往验管，而灰飞已应。每月所侯，言皆无爽。又为轮扇二十四埋地中，

57 《隋书.卷十六.志第六.律历上》唐魏征等撰，中华书局 1973 年版，第 473 页
58 《隋书.卷十六.志第六.律历上》唐魏征等撰，中华书局 1973 年版，第 391 页
59 《隋书.卷十六.志第六.律历上》唐魏征等撰，中华书局 1973 年版，第 395 页
60 《隋书.卷十六.志第六.律历上》唐魏征等撰，中华书局 1973 年版，第 394 页
61 《宋史.卷一百二十七.志八十.乐二》元脱脱等撰，中华书局 1977 年版，第 2970 页

以测二十四气。每一气感，则一扇自动，他扇并往，与管灰相应，若符契焉。”[62]但信都芳是如何侯气的却也并未详记，但有另外一段文献记载了候气与六十律相应，更说明了侯气法只是想将阴阳、月历、甚至是易卦相结合，“今正十二管在太乐着阳下生阴，始于黄钟，阴上生阳，终于仲吕，而一岁之气于此矣。仲吕上生执始，执始下生去灭，终于南事。六十律候，毕于此矣。仲冬之月，律中黄钟。黄钟者，首于冬至，阳之始也，应天之数而长九寸，十一月气至，则黄钟之律应，所以宣扬六气，辑和九德也。并用京房吕准，长短宫徵，次日而用。凡十二律，各有所摄，引而申之，至于六十，亦由八卦衍而重之，以为六十四也[63]。”其中也都与二十四气、阴阳之类相联系，当然由于笔者也没有试验过，不敢断然否定侯气法的科学性，只是儒士们用候气之法似乎只是想要将律于阴阳、八卦等等抽象的事物一一对应上，与制乐本身似乎已经离得越来越远了。

《宋史》中少直接记载侯气之法的文献，但却多数文献提到了宫廷音乐十分强点律与气通，“真宗咸平四年，太常寺言：‘乐工羽艺匪精，每祭享郊庙，止奏黄钟宫一调，未尝随月转律，望示条约。’乃命翰林侍读学士夏侯峤，判寺郭贽同按试，择其晓习月律者，悉增月奉……虽振纲纪，然亦未能精备[64]。”此文献所说侯月更律，其用意与侯气法相同，都是想让月律与乐律应，只是这时的乐工并未能完成。

此外《宋史》中极力所要求得的中声也与中气有关，“正声得正气而用之，中声得中气则用之……宫架环列，以应十二辰；中正之声，以应二十四气；加四清声，以应二十八宿……二十四气差之毫厘，则或先天而太过，或后天而不及。在律为声，在历为气。若气方得节，乃用中声；气已及中，尤用正律。其图十二律应二十四气以此。”[65]可见这种要将十二律与天文诸象想对应的想法是历史的沉淀，在整个封建王朝都根深蒂固，令所有人都不敢怀疑，虽然在《宋史.乐志》中都有很多文献关于侯气法所得出的结果，但却没有直接提到侯气法。只在《乐六》录载蔡元定《律吕本原》中有“侯气篇”，蔡元定也并没有详细论述侯气的方法，也只是将十二律分配节气，按历而侯之，阳之升，始于子；阴之升，始于午诸如此类的说法，在前朝有关乐律的文献中已经出现了很多，所以此段可能并非蔡元

[62] 《隋书.卷十六.志第六.律历上》唐魏征等撰，中华书局 1973 年版，第 395 页
[63] 《隋书.卷十六.志第六.律历上》唐魏征等撰，中华书局 1973 年版，第 397 页
[64] 《宋史.卷一百二十七.志七十九.乐一》元脱脱等撰，中华书局 1977 年版，第 2945 页
[65]《宋史.卷一百二十八.志八十一.乐三》元脱脱等撰，中华书局 1977 年版，第 3005-3007 页

定试验侯气之法后所得出的结果，在《证辨》中如是说 :“ 律者，阳气之动，阳声之始，必声和气应，然后可以见天地之心，今不此之务，乃区区于秬黍之纵横、古钱之大小，其亦难矣。然非精于历数，则气节亦未易正[66]。” 蔡元定说只专注于秬黍之纵横、古钱之大小并不能得律，并不可见天地之心，但是通过侯气之法来通天地之心，得天地大乐的成效也甚微。

以上就是后汉至明代之前候气法的流变过程，在方法上几本史书所载并没有出入，只是与其对应的事物却是越来越多，其功用离制乐也是越来越远，反而让人看律吕是越看越神秘了。

二、明代律家所论候气

据以上分析在明代之前是没有人对 “ 候气法 ” 提出过怀疑的,“ 候气 ” 之争开始于明代后期，朱载堉就在其《律吕精义》中说道 :“ 恭维世庙中兴，礼乐咸新，文化远被，于是始有一二儒臣，稍稍辩论，以破其谬[67] ”。

朱载堉在《乐学新说》中就有了候气的批评之论 :“ 盖因汉志横累九十黍为黄钟所误，其于围、径、积实，参考不协，则又操两可之说曰，莫若且多截管，权拟黄钟，但凭候气人声，以为信验，勿必之于累黍则得之矣。夫候气乃荒唐之所造，人听无凭据之中声，舍累黍无一定之法度。[68] ”《乐学新说》中疑 “ 候气 ” 之法还只是为了支持他累黍以定律的观点。他的又一部著作中就专门写了候气篇来驳斥 “ 候气法 ” 的荒唐。

朱载堉认为侯气之谬论由来已久，自两汉时期的扬雄、蔡邕，只到宋、元时期的朱熹、许衡、中间经历了多少大儒，却没有一人为侯气之法辩论，来破除侯气之谬论，可见学者们被迷惑了有多久。朱载堉认为明代万象更新，这时候才有一、二学者开始质疑 “ 侯气 ” 之谬，朱载堉对于《礼记月令》与侯气之法车上关系也是不予以认同的，他认为《月令》虽有律中的一些言论，这只是按月来记述乐律而已，并未与侯气之法有多大关系，所以侯气之说六经中是没有的，并无古意可循。

除朱载堉外明代对 “ 候气法 ” 持否定态度的还有王廷相、何塘，虽然王廷相也认为律本之于人声，但他却没有持和季本、李文察一样的观点，认为侯气乃是

66《宋史.卷一百三十一.志八十四.乐六》元脱脱等撰，中华书局 1977 年版，第 3063 页

67 《律吕精义.内篇卷之五,候气辨疑第八》明朱载堉撰，冯文慈点注，人民音乐出版社，2006 年 7 月版第 171 页

68 《律学新说卷之二》明朱载堉撰，冯文慈点注，人民音乐出版社，1997 年 11 月版，第 215 页

侯人声之气，他认为侯气乃悠谬之说，他认为气是不可能拘于九寸之间，留滞与方寸之差的。天下古今都没有这样的道理,将天地之气设于分寸之间。何瑭也是认为侯气法乃误传而已，律吕本是为正五音而设立的，侯气又怎么可能得到律吕之实呢?

明代另一学者季本认为此说根本不通，但他只是怀疑其中的“ 吹灰 ”之谬，他也认为阳气上升怎么会有停息呢？距地九寸。八寸而止的话，那九寸、八寸之上就一定没有阳气了吗？季本虽怀疑吹灰之法，但他不完全否认侯气之法，主张人致中和才能得正律，其说延续了宋代以人声定中声的观点，对于此观点本文盖不赘述。季本怀疑侯气之法怀疑的是其“ 法 ”他认为吹灰之术不可取，只有禀承人之中气才能得到天地之正律。

与季本有同样观点的还有明代学者李文察，他认为侯天地之气，可以验证十二律之妙；侯人心之气。至于怎么候人之气以定中声，两位律家都没有太多交代，笔者想他们只是为了支持在宋朝就已经被提出的“ 以人声定中声的观点 ”。 不管季本、李文察之观点是否正确，但也不失为一种新的观点，正说明明代之学术之风并不是人云亦云，阐述自己的观点在此时期是尤为兴盛。

朱载堉、季本、李文察、王廷相、何瑭等人对侯气之法都是有怀疑，不管他们对侯气的怀疑是处于什么用意，也不管他们的分析是否正确，这都属于候气法之有所记载以来第一次在一个王朝里面有这么多的质疑之声，虽然现在还无从得知候气法是否可以得到与上天相通的音律，也不知道它被各朝儒士争相记载，深信不疑这么多年里到底是不是用来为音乐服务的，也许它与音乐的关系并不是很大，但是它再这么多年里一直成为统治者想要让本朝的音乐与天地万象相通的工具，并且一直影响着统治者与名人儒士的音乐审美需求，这一次空前绝后的质疑声应该成为音乐史上浓墨重彩的一笔。

当然明朝时期对侯气之法也不都是反对之声，如李文利就非常信奉此法可得中声，在他的《大乐律吕元声》中他这样说道：“ 按侯气之法必时和年丰上下辑睦，阴阳顺度，然后气和风正乃可候也，律应是气总得中气，中声可以为作乐之本，后世律法参差但侯气亦有应者，然乐卒不和不足以感天地动鬼神，格人物皆不能得上古圣人制声气之元。”[69]按李文利的说法只有年下风顺、上下都很和睦、阴阳调和顺畅，并且还要

[69] 《大乐律吕元声.卷四.候气第二十二》李文利撰，《续修四库.经部.乐类》第 113 测，上海古籍出版社出版，第 154 页。

气和风正才可以候气，怎么样才能判定什么时候是阴阳调和的时期，又怎么才能判定什么样的气是顺和的，什么样的风是正的呢？在书中李文利介绍了将律管埋于地下的方法，并与二十四节气一一对应。只是当时有没有验证就不得而知了。

三、刘濂疑候气

古乐在刘濂眼中是极为简单的，都是五音、六律所生，他认为将律吕以神意相授受的都是那些掌管雅乐的儒臣，宫廷中的一些师工伎人有可能根本就不懂得律义，只知道丝竹歌声以及技术上的知识，在他们那里知道了丝竹歌声可以演奏也就相当于知道了律吕，而掌管雅乐的儒臣却只懂得律吕而不能言丝竹歌声。这样久而久之懂律吕的儒臣就容易以神意相授受，并且越来越幽谬了。候气法在刘濂看来就是由儒臣们相传地越来越谬讹了的。

刘濂也与王廷相、何糖一样论了“候气”中的“气”， 他认为气体是无孔不入的,十二管中遇到气体的流动后灰飞就应该是十二管都会飞,如果不飞,则说明没有气体的流动,则都不会飞.如果冬至的时候是动了黄钟一管,夏至则是动了蕤宾一管的话,在这个时候其他的管内的会都不会动吗?难道是气体知道什么时候应该选择什么样的律管而入,还是律管有意识,懂得选择哪种气体而灰飞呢?这样的道理,从古至今是闻所未闻的.

刘濂还对京房/刘歆特别是信都芳提出了质疑,笔者在前文中提到过<隋书>中有记载参军信都芳应用了侯气之法,并能仰观云色便知道是哪一管的气至,刘濂对此说法更是呲之以鼻.在书中刘濂认为侯气一说开始于张苍定律,然后又推五胜之法,京房.刘歆都加以附会到五行之类的幽谬之术中,才使得这一说法越传越神乎其神,特别是到了后齐的参军信都芳这个时期,传说信都芳常仰观云色便可知哪管气应，刘濂却质疑气在地中，本就没有形状可言，才用律管侯之，既然仰观云色便可知道什么气来了，又何必用律管验灰呢？更何况用轮扇代替律管，如果轮扇真可以用，则得到的律又以什么为凭证呢？刘濂甚至认为信都芳用如此妖诞之事来迷惑君主欺骗人民，诛杀之都不为过。

可见刘濂对此说是全盘否定的，他认为这是汉儒为了迷惑世人的一种做法根本不可取，笔者对此说也是持有怀疑的态度，但是它毕竟在史书中存在了千百年，笔者也没有这样的条件和知识去进行试验，所以不敢轻易的否定它。

第二节 疑《乐记》、《大司乐》

刘濂只是对《乐记》、《大司乐》中的部分文献进行了论述，笔者在文中也加入了《礼记正义》、《周礼正义》对这些文献的注疏，从中可以看出汉唐对“ 经典 ”的态度可谓是毕恭毕敬，没有半分质疑，并且讲到有关乐律的时候，注疏者也不是站在音乐的角度去看待乐律问题的，而多是从附会的事物上去注疏。

一、《乐记》

《乐记》是我国汉代的一部音乐论著,内容极为丰富,涉及到音乐思想、音乐美学的许多重大问题,在我国音乐思想发展史上有深远的影响。

在蔡仲德先生的《中国音乐美学史》上有分析，《乐记》主要探讨了音乐本源、音乐特征等问题，还提出了成熟形态的“ 天人合一 ”音乐美学思想，还对音乐的审美、音乐的社会功用及歌唱艺术有所论述 ，提出了见解，做出了贡献[70]。

蔡仲德虽然对《乐记》给予了非常大的肯定，但也提出了《乐记》中存在的问题 :“ 不顾音乐的特殊性，过分强调音乐与伦理道德、社会政治的关系，因而不把音乐当作审美的对象，而将它视为教化的手段、政治的工具。”这也正是儒家学士们对音乐功用的期许，想要利用音乐达到他们礼制、德教的理想社会。

所以《乐记》是儒家音乐美学思想的集大成者，也是中国传统音乐美学思想的主要代表。《乐记》之后，惟有韩愈等级少数人曾对《乐记》思想有所突破，惟有嵇康、李贽等个别杰出思想家曾对《乐记》思想发起挑战，一般论著，无论是官方的史书乐志，还是私家著作，大都限于抄引《乐记》文字，承袭《乐记》思想，而未能跳出《乐记》思想的樊篱。

刘濂认为古诗乐沦缺已久，只剩的《乐记》一篇，每每阅读《乐记》时，刘濂都觉得过当失实，其中多有荒诞的无稽之谈，所以对其内容甚感感怀疑，在《乐经元义》的《乐记篇》中只针对原文中的四处进行了批驳，虽然内容不多，但对于明朝早期是严格控制文人思想，以至形成了‘ 家孔孟而户程朱 ’的形势下，生在明代中期的刘濂对古圣人留下的唯一一篇《乐记》进行了怀疑，实属很大胆的行为。

刘濂怀疑的第一处文献 :“ 宫乱则荒其君，骄商则陂其官，坏角乱则忧其民怨，徵乱

70 《中国音乐美学史.三编.第十六章.乐记的音乐美学思想》蔡仲德著，人民音乐出版社 2004 年版，第 319-359 页

则哀其事动，羽乱则危其财匮。五者皆乱，迭相陵谓之慢，如此则国之灭亡无日也。[71]”

《礼记正义》中孔颖达对此有一段解释：“宫音之乱则其声放散，是知由其君骄溢故也……若君骄则万物荒散也；商乱则陂其官，坏者陂不平正也，若商音之乱则其声音斜而不正也，是知由其臣不治于官，官坏故也……角乱则忧其民怨者，若角音之乱则其声忧愁，是知由政虐其民怨故也……徵乱则哀其事动者，若徵音之乱则其声哀苦，是知由徭役不休其民事动劳故也……羽乱则危其财匮者匮乏也，若羽音之乱则其声倾危，是知由君赋重其民贫乏故也。”[72]

刘濂则认为所谓的宫乱则天子荒废，商骄则臣子陂，角音坏了则引起人民忧怨，徵、羽乱了则诸事哀戚，财物匮乏，哪有这样的道理，笔者对此说法也是不太相信的，这里只不过是因为音乐中有宫、商、角、徵、羽，而国政之事上又有君、臣、民、事、物这正好也对应了当时流行的五行之说，这样的相对只是由于一时的取义取象，达到一种“天人合一”的想法以证明政治与音乐是相通的，可是硬要将国家政治之失是由音乐之好坏所决定的就有些无稽之谈了。

第二处文献：“故清明象天，广大象地。终始象四时，周还象风雨，五色成文而不乱。八风从律而不奸，，百度得数而有常，小大相成，终始相生，倡和清浊，迭相为经。[73]”

郑玄在《礼记正义》中注道：“清明谓人声也，广大谓钟鼓也，周还谓舞者，五色五行也，八风从律应节至也，百度百刻也，言日月昼夜不失正也……[74]”孔颖达进一步解释道：“事故清明象天者，由乐体如此故人之歌曲清洁显明以象于天也，广大象地者，谓钟鼓铿锵宽广壮大以象于地也。终始象四时者终于羽始于宫，象四时之变化终而复始也。周旋象风雨者言舞者周匝回还象风雨之回复也……五色者，五行之音谓宫、商、角、徵、羽和合成文不乱也，而云五色因五行之色……八风从律而不奸者，八风八方之风也，律谓十二月之律也，乐音象八风其乐得其度……”郑玄对《乐记》的注简单一些，并没有衍生出其他的东西，但唐代时期的孔颖达却对此有了更多的解释与配当。可见千百年来阴阳五行对音乐的影响可谓根深蒂固，这千百年间能有几人对此提出异议呢？

刘濂认为音乐是情文、诗、律这些实实在在、有理有据的事物组成，但是所谓的天地、四时、风雨，在义理上该怎么解释？更何况牵扯到五色、八风、百度这些虚渺的东西，可谓是击空御风，太过于虚无了，笔者在阅读古文献发现，不

---

71 《礼记正义.卷三十七.乐记第十九》郑氏注，孔颖达疏，第 2527 页
72 同上
73 《礼记正义.卷第三十八.乐记》郑氏注，孔颖达疏，第 1534 页中联
74 同上

论哪各朝代记载的又关音乐的文献，都总是能扯到风、雨、四时、等很虚无缥缈的东西上面去，这说明我国音乐文人的思想深深受到了“ 天人合一 ”思想的绑架。

第三处文献 ：“ 钟声铿锵以立号，号以立横，横以立武。君子听钟声则思武臣。石声磬，磬以立辩，辩以至死，君子听磬声，则思死封疆之臣。丝声哀，哀以立廉，廉以立志，君子听琴瑟之声，则思志义之臣。竹声滥，滥以立会，会以聚众，君子听竽笙萧管之声，则思畜聚之臣。鼓鼙之声让，让以立动，动以进众，君子听鼓鼙之声则思将帅之臣[75]。”

孔颖达疏曰 ：“ 此一节论乐器之声个别，君子之听思其所用之臣……君子谓识乐之情者所以闻声达事，钟即含号令立武，故听之而思武臣也……君子听磬声则思死封疆之臣者，言守分不移，即固封疆之义矣，磬含守分，故听其声而思其事也……君子听琴瑟之声则思志义之臣者言丝声含志不可犯，故闻丝声而思其事也……君子听竽笙萧管之声则思畜聚之臣亦闻其声而思其事也……君子听鼓鼙之声则思将帅之臣者，将帅众聚也，言鼓能进众，故闻其声思其事也。[76] ” 书中说钟声铿锵，含有号令立武之声所以令君念起武臣笔者可以理解外，对其他的几个解释笔者很难理解，磬声何以听出守分不移？丝声为何可以听出含志不可犯？实在是有附会之嫌了。

刘濂认为音乐的用途很广只用来思这五臣吗？如果不奏这些乐器就不会想到这些臣子吗？哪有这样的道理？即使是思念这些臣子也与音乐是没有多大关系的，何必这样牵强赴会呢？刘濂在这里有些武断了，但是此中也可以看出，刘濂真的是很不满将音乐与音乐之外的诸事物扯上无谓的联系。

第四处原文文献 ：“ 爱者宜歌商，温良而能断者宜歌齐，夫歌者直己而陈德也，动己而天地应焉，四时和焉，星辰理焉，万物育焉，故商者，五帝之遗声也。宽而静柔而正者，宜歌颂 ；广大而静，疏达而信者宜歌大雅 ；恭俭而好礼者，宜歌小雅 ；正直而静，廉而谦者宜歌风。肆直而慈爱，商之遗声也，商人识之故谓之商 ；齐者，三代之遗声也，齐人识之故谓之齐。[77] ”

孔颖达疏曰 ：“ 宽谓德量宽大，静谓安静，柔谓和柔，正谓正直，颂成功德泽弘厚，若性宽柔静正者乃能包含，故宜歌颂也 ；广大谓志意宏大而安静，疏达谓疏朗通达而诚信，歌大雅但广大而不宽，疏达而不柔，包容未尽故不能歌颂 ；恭谓以礼自持，俭谓以约自处，若好礼而守分不能广大, 疏通故宜歌小雅者也……[78]”孔颖达的疏是将所有的词都解释了

---

75 《礼记正义.卷第三十九.乐记》郑氏注，孔颖达疏，第 1541 页
76 同上
77 《礼记正义.卷第三十九.乐记》郑氏注，孔颖达疏，《十三经注疏》整理委员会整理，北京大学出版社出版，2000 年 12 月出版，第 1545 页中联
78 《礼记正义.卷第三十九.乐记》郑氏注，孔颖达疏，第 1545 页下联

一遍，笔者其实还是很疑惑，如选歌大雅的人，要怎样才能看出这个人是广大而静，疏达而信的呢？

刘濂对《乐记》中的以上四点进行了批判，从刘濂对候气之法的态度就可得知刘濂对古人给音乐加诸的神秘色彩是非常不满意的，在《乐记》中也表现的很突出，刘濂并不是否定五行以及“天人合一”思想，他只是不欣赏将音乐的功用牵涉到无形大，可以决定政治的得失，可以与风、雨、四时相通，这些根本都与音乐没有太大关系，又为何要牵涉其中呢？

二、《大司乐》

在写到《周礼》篇的时候，刘濂认为《周礼》本来就不是周公全书，而《大司乐》一篇更是荒谬，他觉得阅读之人只需通晓六典的大义，没有必要所有的内容都深信不移。

《乐经元义》所疑《大司乐》原文文献：“乃奏黃鐘，歌大呂，舞《云門》，以祀天神。乃奏大蔟，歌應鐘，舞《咸池》，以祭地示。乃奏姑洗，歌南呂，舞《大韶》，以祀四望。乃奏蕤賓，歌函鐘，舞《大夏》，以祭山川。乃奏夷則，歌小呂，舞《大濩》，以享先妣。乃奏無射，歌夾鐘，舞《大武》，以享先祖。[79]”

《周礼正义》注疏中对此段文献的解释：“以黄钟之钟、大吕之声为钧者，黄钟，阳声之首，大吕为之合奏之，以祀天神，尊之也，天神谓五帝及日月星辰也，王者又各以夏正月祀其所受命之帝于南郊，尊之也[80]……太簇，阳声第二，应钟为之合，咸池，大咸也，地祇，所祭于北郊，谓神州之神及社稷……姑洗，阳声第三，南吕为之合，四望，五狱，四镇，四宝，此要祀者，司中、司命、风师、雨师或亦用此乐欤！……[81]蕤宾，阳声第四，函钟谓之合，函钟一名林钟。以祭山川者谓大小山川祭自狸沈始也……夷则，阳声第五，小吕为之合，小吕一名中吕。先妣，姜嫄也。姜嫄履大人跡。感神灵而生后稷，是周之先母也……[82]无射，阳声之下也，夹钟为之合。先祖谓先王、先公[83]。”在《周礼正义》关于这段的注疏远不止笔者摘录的这些，但没有解释到当时为什么要用大吕合黄钟呢？仅仅只是因为它们分别是阴阳之首吗？还是说这里的黄钟大吕并不是指的律呢？笔者充满了疑问，希望以后的工作和学习中能够更深入的研究，此文暂不赘述。

---

79 《周礼正义.卷四十二.春官.大司乐》孙诒让撰，中华书局 1987 年版，第 1739 页
80 《周礼正义.卷四十二.春官.大司乐》孙诒让撰，中华书局 1987 年版，第 1739 页
81 《周礼正义.卷四十二.春官.大司乐》孙诒让撰，中华书局 1987 年版，第 1747 页
82 《周礼正义.卷四十二.春官.大司乐》孙诒让撰，中华书局 1987 年版，第 1748 页
83 《周礼正义.卷四十二.春官.大司乐》孙诒让撰，中华书局 1987 年版，第 1751 页

刘濂认为这里所谓的大吕，应该是用来助律、备音、旋宫为调的，也就是位居阴位的律吕是不能成调的，只能辅助位居阳位的六个律成调。但是歌大吕、歌应钟中的大吕、应钟应该为诗章，如果真的为诗章，为何诗三百篇中没有所谓的大吕篇呢？刘濂在这里是对歌大吕是否为乐均提出了怀疑，他认为居于阴位的各律是不能作为乐均的，这也许就是他的“ 六大调 ”形成的依据。至于云门、咸池这些舞蹈，若是说云门是祭天的，咸池是祭地的倒是说的过去，可是大韶祭四望又是什么呢？《周礼》中记载的很多东西，我们都无从得知为何物，不知道和不能解释不等于要否定它的存在，所以刘濂在对《大司乐》的评析中还是太过于武断了。

原文文献 :“ 凡六樂者，一變而致羽物及川澤之示，再變而致嬴物及山林之示，三變而致鱗物及丘陵之示，四變而致毛物及墳衍之示，五變而致介物及土示，六變而致象物及天神。” [84]

《周礼正义》注中解释道 :“ 凡动物敏疾者，地祇高下之甚者易致，羽物既飞又走，川泽有孔窍者，蛤蟹走则迟，墳衍孔窍则小矣，是其所以舒疾之分，土祇，原隐及平地之神也。象物，有象在天，所谓四灵者，天地之神，四灵之知，非德致和则不至……何谓四灵？麟凤龟龙谓之四灵[85]”

刘濂认为此文献中所说的羽、毛、鳞、介四物可以理解为四灵----麟、凤、龟、龙，可是所谓的嬴物和象物又是什么东西呢？笔者翻看《周礼正义》此段文献的注疏也并没有关于此二物的解释，所以刘濂说在周成王鼎盛之时都未曾听说过此端应是何物，这周礼本就不是周公全书，此大司乐一篇尤为的荒谬。

《乐记》和《周礼.大司乐》都是流传千百年，一直被奉为经典的著作，特别是《乐记》中提出的乐义，更是各代的儒士争相膜拜的经典，千百年来儒士们都对着两部经典进行解读和引用，鲜有人对此中的内容提出质疑。

刘濂则对两部文献中带有神秘色彩的东西呲之以鼻，他在《乐经元义》中多次提到圣人制乐是相当简明的，不会有这么多复杂的东西，而这千百年来，乐义、律义被相传的越来越复杂完全是各代学者附会上去的。

84 《周礼正义.卷四十三.春官.大司乐》孙诒让撰，中华书局 1987 年版，第 1757 页
85 同上

第三节 对其他附会说的质疑

一、辩“闻声效胜负”

《史记.律书》中的文献：“王者制事一禀于六律，六律为万事根本，其余兵械尤所重，故云望敌知志凶，闻声效胜负，百王不易之道也。武王伐纣吹律听声推孟春，以致于季冬杀气相併，而音尚宫，同声相从，物之自然，何足怪哉？[86]”

刘濂对于这类听声辨凶吉、候气类的文献可谓是呲之以鼻，他认为六律是为正五音而设，候气之法本就是异说，至于望敌闻声而知吉凶胜负，又是一些谶纬家荒谬的说法。以文武周公的圣明，他不占卜天意人心，却卜律声是何道理？如果此时音不尚宫了，牧野之师还能不胜利吗？这种说法就是附会《乐记》中的“宫乱君骄，商乱臣坏”之说。[87]

在《隋书》中也有一段关于隋炀帝之灭亡于音律通的文献：“开皇时新乐既成，万宝常听之曰：“乐声淫厉而哀，天下不久将尽时，四时全盛者不以为然，至大业末乃验炀帝将幸江都，有乐人王令言妙达音律，其子常于户外弹琵琶，作翻安公子纳令言，卧中闻之大惊，曰此曲兴自早晚？对曰：倾来有之，谓其子曰：慎无从行，帝必不返，此曲宫声往而不返，宫君也，帝竟遇弑于江都。[88]”

正对这种说法刘濂则认为：乐声淫厉而哀，在俗乐中是很常见的，根据淫厉而哀的乐声就推断一个王朝将覆没，此推断是不可信的，炀帝本就荒淫暴虐，天下早已经怨毒了他，所以他的死是大势所趋的，那些附会的人却说是有宫声往而不返而占卜而知的，倘若使宫声往而有返，那炀帝是不是就不会死呢？传这种神怪之说的人实际上是自欺欺人。自古就有很多这种传言，有骑马的人，听闻他的声音就可以知道此人会坠马而亡；听新媳妇佩戴的玉的声音，知其不利于婆家之人。这些都是邪谬之论，假借于乐声来欺世盗名是完全不可信的。

“唐张文收依《周礼》祭昊天上帝以圜钟为宫，雅乐既成，文收复请重正余乐，帝不许曰：‘朕闻人和则乐清，隋末丧乱虽改音律，而乐不和若百姓安乐，金石自协矣。’”

太宗说“人和乐清，百姓安乐，金石自协，”刘濂认为在尧舜之世，周成康之时，就不应当设典乐之官，此论可谓是在内辩不通，于外可视为大话。[89]

---

86 《历代乐志律志校释.第一分册.史记》邱琼荪校释，人民音乐出版社 1999 年 9 月版

87 《乐经元义卷一.历代律议辩》刘濂著，《续修四库全书》第 113 册，上海古籍出版社，第 603 页

88 《文献通考.乐考》(宋)马端临 著,上海师范大学古籍研究所 等点校，中华书局版

89 《乐经元义卷一.历代律议辩》刘濂著，《续修四库全书》第 113 册，上海古籍出版社，第 605 页

从刘濂对上三段文献的怀疑之论可以看出，刘濂对假借乐之名，谣传一些邪谬之说的人深恶痛绝，作为笔者来说，也是不相信一个国家的灭亡，一个人的生死兴衰等等是凭乐声就可以听出来的，明代的刘濂已经怀疑这些封建迷信之说了。在那样的封建社会里也实属难得。

二、辩制律方法

刘濂在制律上首先是怀疑的一段文献是有关伶伦制律的："黄帝伶伦，自大夏之西，昆仑之阴，取竹之嶰谷，生其窍厚均者，断两节间而吹之，以为黄钟之宫制十二篇，以听凤之鸣，其雄鸣为六，雌鸣为六，此黄钟之宫而皆可以生之，是为律本。"

刘濂认能作为黄钟之管的，除了嶰谷之竹外，其他的竹子为什么就不可以呢？音乐应该存在于人的耳朵之内，又有什么必要听凤凰之鸣叫呢，所谓雄鸣为六应律，雌鸣也是为六应吕，清浊不相凌犯，哪有这样的道理呢？人的歌唱也有六声，为什么不选择人声而选择凤鸣呢？刘濂还尝试听黄鹂之鸣清和婉转，其歌声也已具备了五音可以为律。凤贵为神鸟，其灵气在于天下有道始出，不在于声之应律。

《史记》一段文献："子一分，丑三分二，寅九分八，卯二十七分十六……亥一十七万七千一百四十七分六万五千五百三十六。[90]"刘濂认为数字的得出之时算加的九九法，如果截竹为管定律之长短的话，则要截取到毫、丝、忽这般精准可是不容易啊，后世律者经常以数来衍生其说，都不如古法之明白易简也，从《乐经元义》中处处可看到刘濂眼中的古乐的乐义应该是相当的简明易懂的，之所以有现在的繁琐，完全是因为后世儒士附会出来的。

《汉志》中定律多以累黍之法，刘濂认为算律若用九九法，而不用累黍之法是得不到律的。在宋代就已经有了关于定律方法的争论，如刘昺在其修的《乐书》八论中的第二论中写道："后世之黍定律，其失乐之本也远矣，以黍定尺，起于西汉，盖成六经散亡以后，闻古人之绪余而执以为法，声既未协，乃屡变其法而求之，此古今之尺所以至于数十类，而至和之声愈求而不可得也。"[91]朱熹、蔡元定等都对定律之法有相关的论述，这种争论也以致延续到了明代，明代大多数学者都认为应该以人声定中声而得律，比如季本、李文察等学者，而刘濂是同意累黍之法定律的，关于对定律之法的争论本文不展开论述。

[90] 《历代乐志律志校释.第一分册.史记》邱琼荪校释，人民音乐出版社 1999 年 9 月版

[91] 《宋史.卷一百二十九.志第八十二.乐四》宋元脱脱撰，中华书局，1977 年版第 3003 页

第四节 本章小结

通过以上分析，刘濂对古代“ 经典 ” 中的附会之言有着强烈的反对态度，他否定一切对乐律文献记载具有神秘色彩的附会之言，这说明身在明朝的他也受到了启蒙主义思想以及明中晚期西方科学精神的影响，有了与封建迷信相抗衡的意识。

在候气论中，他批判了信都芳仰观云色以候气的记载，也否定了候气之法的存在意义，但他的全盘否定也不具备一定的实证性，因为没有具体的试验结果，他的怀疑也只是停留在思想上的，笔者对候气论也是持怀疑态度的，但它毕竟存在了千百年，有着它自身的存在价值和研究价值，笔者不敢全盘否定。

对《乐记》、《周礼.大司乐》中很多附会地方予以了抨击，在评论中刘濂也并没有否定“ 五行 ” 以及“ 天人合一 ” 思想，他只是不欣赏将音乐的功用牵涉到无限大，大到可以决定政治的得失，可以与“ 风、雨、四时“ 相通。

刘濂还对史书中记载的“ 闻声效胜负 ” 之论给予了否定，《律吕精义》中朱载堉对这一点也给予了肯定；刘濂对文献记载中之律方法充斥的神秘色彩也突出了质疑，他多次强调圣人制乐是简单明了的，根本不可能有这些“ 神谬 ” 之说，这些“ 神谬 ” 之说都是部分儒士哄骗世人的。

结语

通过上述研究，我们可以看出刘濂的《乐经元义》既有其突出的学术个性又富于鲜明的时代精神。嘉靖、正德年间是明代学术发展的一个重要的转型期，学术上的“批判意识，独立精神”崛起，打破了明初“家孔孟、户程朱”的局面。刘濂正是这一时期的典型人物。

《乐经元义》一方面反映出刘濂敢于挑战鸿儒，反对附会经典，在学术上高度自觉与务实的积极态度。如他质疑了“候气说”、对“闻声校正负”此类被附会上神秘色彩的文献；甚至对像《乐记》、《大司乐》此类的经典古籍也提出了他的质疑观点；他勇于发表自己的观点，在乐律技术层面他肯定了四清声的合理性，提出了自己的“四清声”。在音乐方面有其独特的见解，敢于创新，敢于挑战，这是我们每一位中国音乐史的学生和老师都应具备的学术精神。

《乐经元义》另一方面又反映出他一门心思探寻“乐经”，硬解“周乐“，而由此带来乐律研究的局限，尤其是在评论宋代以来某些乐律争议时，有不少误判或误解。如　混淆“清声”与“变律”两个不同的概念，导致他提出的四清声有明显的错误；刘濂将“五正声”理解为正律，“二变声”理解为变律，由于这样的理解导致了他错误地否定了二变的存在。刘濂之所以会犯这样的错误，是由于他自身在律学研究上不够客观，死守自己的观点，为了能够自圆其说而否定了明代之前唐宋已有的乐律学成果，这样的态度阻止了他在乐律学上前进的脚步。

尽管如此，刘濂的《乐经元义》仍然具有一定的研究价值，它不仅是反映出明代乐律争鸣的史实，而且可以反证宋以来一些乐律学说的价值与真伪。通过对《乐经元义》的分析研究，使笔者从中体会到在以后的学习和研究中，必须要有[92]客观的态度，批判的眼光以及创新的精神，不能武断地坚持自己的观点不做实证性的研究，也不能随着学术的大流，对经典论著、专家之言完全信任，盲目跟从。更不能死守着自己的观点，而忽视或者说无视其他学者的正确观点。

参考文献

1《中国史学思想通史.明代卷》向燕南著，吴怀棋主编，黄山书社 2002 年 2 月版

2《中国文化通史.明代卷》总主编郑师渠，分册主编陈梧桐，北京师范大学出版社，2009 年 7 月版

3《中国文化通史.明代卷》总主编：郑师渠，分册主编：陈梧桐，北京师范大学出版社，2009 年 7 月版

4《律吕精义.外篇卷之一》朱载堉撰，冯文慈点注，人民音乐出版社，

5《宋史》元·脱脱等撰，中华书局版 1976 年 4 月第 1 版

6《隋书》唐魏徵等撰，中华书局 1973 年 8 月第 1 版。

7《乐书》宋陈旸景印文渊阁《四库全书》四库本《乐书》

8《朱子全书》宋朱熹撰，朱杰人、严佐之、刘永翔所编纂，上海古籍出版社，2002 年 12 月第 1 版,

9《乐律纂要》明季本撰引自《续修四库全书》第 113 分册，浙江省图书馆藏明嘉靖十八年宋僱刻本，上海古籍出版社。

10《后汉书.志第一.律历上》 南朝宋范晔撰，中华书局 1999 年版

11《晋书.卷十六.志第六.律历上》唐房玄龄等撰，中华书局 1974 年版

12《隋书.卷十六.志第六.律历上》唐魏征等撰，中华书局 1973 年版

13《宋史.卷一百二十七.志八十.乐二》元脱脱等撰，中华书局 1977 年版,

14《律学新说卷之二》明朱载堉撰，冯文慈点注，人民音乐出版社，1997 年 11 月版

15《大乐律吕元声.卷四.候气第二十二》李文利撰,《续修四库.经部.乐类》第 113 测，上海古籍出版社出版,

16《中国音乐美学史.三编.第十六章.乐记的音乐美学思想》蔡仲德著，人民音乐出版社 2004 年版

17《礼记正义.卷第三十九.乐记》郑氏注，孔颖达疏,《十三经注疏》，北京大学出版社 2000 年 12 月版

18《周礼正义.卷四十二.春官.大司乐》孙诒让撰，中华书局 1987 年版

19 秦太明《<乐记>音乐思想的儒家特征》-- 《河南师范大学学报》(哲学社会科学版)，1998 年第五期

20 牛玉冰《<乐记>音乐美学思想探微》 --《音乐天地》 2008 年第 4 期

21　谷杰《由宋代“ 二变说 ” 分歧看<燕乐>中“ 变、闰 ” 的含义》 --《黄钟》2012 第 2 期

后记

我研究这一课题历时一年，自认为比较认真，可还是由于音乐史基础、论文写作经验、语言表达能力等各个方面都比较薄弱，造成了此篇论文有很多的不足之处，所以在这里要感谢我的导师谷杰教授，对我这样一个各方面能力都不好的学生“不抛弃、不放弃”，在我自己都想要放弃的时候，一直激励我勇敢地走下去，使我知道无论是学习还是生活都应该积极地去面对而不是选择逃避。

对于没有经历过高考，没有读过高中和大学的我来说，能考上研究生在我的人生中实属一个奇迹，依稀记得中考完了之后，成绩不理想但是还是有机会读高中的，可是由于我性格比较向往自由，不太喜欢被约束，当我去一所高中参观时，看见所有学生课桌上的书山题海和那紧张压抑的氛围，着实令我在心里打了退堂鼓，最后我决定去一所五年连读高职高专就学，父母让我慎重选择，最后见我坚持还是选择尊重我，就这样我错过了高考，错过了大学，但也给了我另一种人生态度，大专毕业后我仍然想继续深造就考了武汉音乐学院的成教，在成教得以听到田可文老师《中国音乐史》的课程，对此科目产生了浓厚的兴趣，那时在课堂上田老师鼓励我们考研，给自己的人生多一种选择，所以我才能抛掉自身的自卑感决定勇闯考研路，在艰辛的漫漫考研路上感谢田可文老师为我们这些考研学子量身定做复习计划，我们才能如此幸运地开始研究生生活。

入学之后日子过得不轻松，由于基础实在太差让谷杰老师伤透了脑筋，只能带着我慢慢地从基础开始学，慢慢地累积，由于一直在夯实基础，所以每年的学习重点都不一样，以至于前两年的学年论文与毕业论文研究的课题都不一样，在第一年里一直在重复着导师的研究，学年论文时只是将谷老师的研究换了一个角度来论述，谷杰老师也不只一次地教导我应该建立起自己的思想，有自己的研究，当时我并没有理解也没有认识到这是一种重复研究，要感谢在第一年的学年论文答辩上郑荣达老师、王洪军老师直言不讳地对我提出了批评，教导我作为音乐学的学生应该迅速建立自己的思想，使我认识到了自己的错误，第二年的学习中在谷老师的带领下开始思考自己的研究方向，所以非常感谢郑老师、王老师使我及时的改正错误，不至于将错误延续到毕业而不可挽回。

在写完毕业论文的开题报告后，我曾去拜访过郑老师，慈祥的郑老师针对我的题目给我不少意见和研究方法，对我毕业论文的写作帮助甚大；此外在毕业论

文中期答辩时王洪军老师一针见血地指出了我文中的结构问题，使我的修改更有方向性，感谢两位老师的帮助

记得研究生生涯里研一是最忙碌的一年，在这里要感谢蔡际州老师的《论文写作》、《音乐学研究方法》两门课对我这样一个论文写作的小学生来说太重要了，在这之前我都没有写过一篇论文，这两门课让我开始认识什么叫做论文，什么叫做研究；还要感谢孙晓辉老师的《音乐文献学》，在我的论文中引用了很多古籍文献，这无疑都要用到孙老师在课堂上讲的追踪古籍文献的方法，记得那时候底子薄的我因为课堂上没有弄懂下课后去请教孙老师，孙老师总是不厌其烦，很耐心地给我讲解；此外还要感谢周耘老师、汪申申老师、杨汉丹老师给我们带来除专业课以外的学科，丰富我们知识，扩展我们的眼界，使我们对音乐学的各个学科都有所了解，各位老师的知识面与学术追求都让我们深深地折服。

所以对于我来说，研究生毕业绝不是一个终点，而是一个新的起点，我不会放弃也不能放弃对中国音乐史的继续学习和研究，这三年的研究生生活有酸又甜，除了要感谢各位恩师的教诲外，还要感谢同学们的帮助和陪伴，在共同进退、互相勉励的日子里结下的友谊将会是我人生中间浓墨重彩的一笔。

以此文感谢所有帮助过我的恩师、同学、朋友以及家人！！！

武漢音樂學院 研究生部

WUHAN CONSERVATORY OF MUSIC

The Division of the Graduate Study Programs

地址:中国　湖北　武汉市武昌区紫阳路 1 号

邮政编码:430060

电话/传真:86-27-88068297

电子邮件:yjsb8297@whcm.com.cn